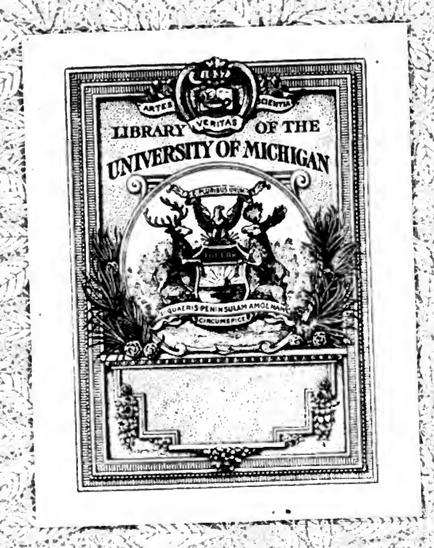
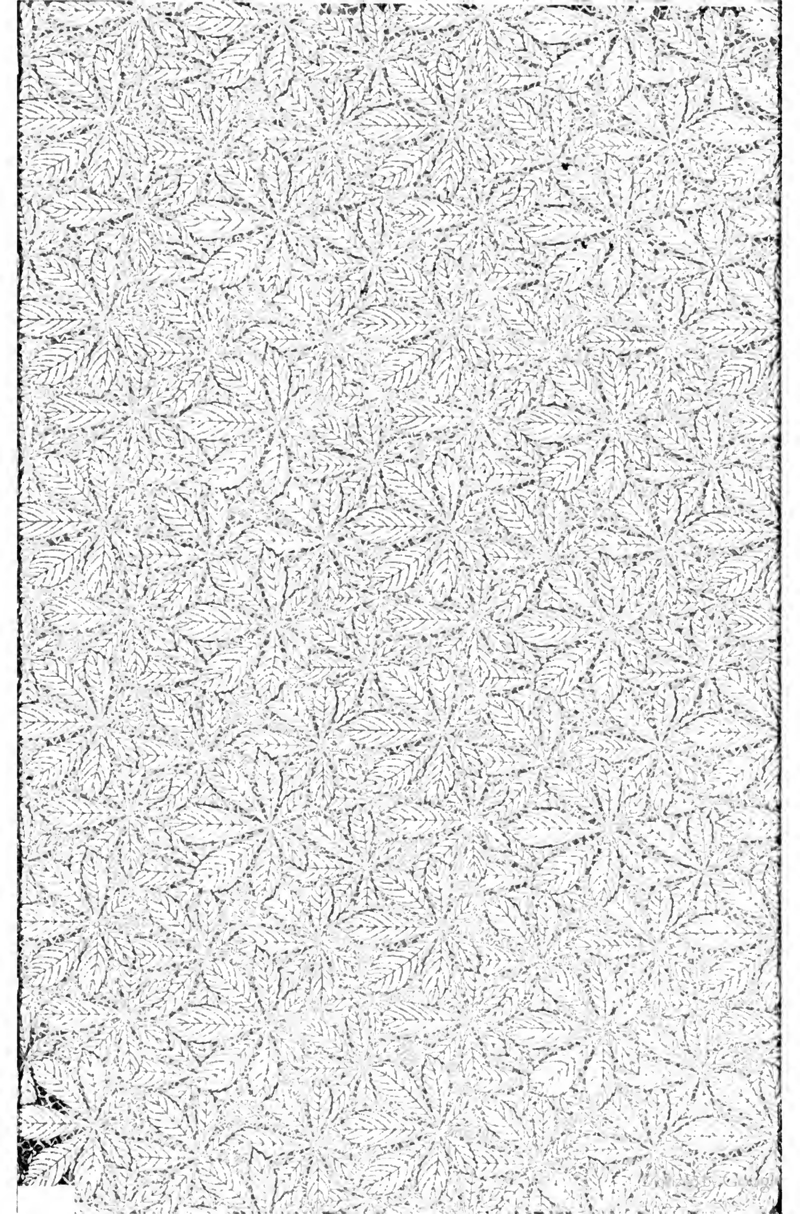
Zacharias Werners Weihe der kraft

Jonas Fränkel





BEITRÄGE ZUR ÄSTHETIK

HERAUSGEGEBEN

VON

THEODOR LIPPS UND RICHARD MARIA WERNER.

IX.

ZACHARIAS WERNERS „WEIHE DER KRAFT“.
EINE STUDIE ZUR TECHNIK DES DRAMAS.
VON JONAS FRÄNKEL.

HAMBURG UND LEIPZIG
VERLAG VON LEOPOLD VOSS
1904.

ZACHARIAS WERNERS

WEIHE DER KRAFT.

EINE STUDIE ZUR TECHNIK DES DRAMAS.

Von

Dr. phil. JONAS FRÄNKEL.



HAMBURG und LEIPZIG
VERLAG VON LEOPOLD VOSS
1904.

Druck von Metzger & Wittig in Leipzig.

HERRN DR. JULIUS LANDMANN
IN BASEL

ZU EIGEN.

Motto:

„WERNERS Talent müßte man erst vollkommen Gerechtigkeit widerfahren lassen, und sodann den unerlaubten Mißbrauch rügen, den er davon macht.“

GOETHE an EICHSTÄDT 1808.

Vorwort.

ZACHARIAS WERNER wird für gewöhnlich als der Hanswurst der deutschen Literatur behandelt. Selbst jene wenigen Literaturgeschichten, die aus erster Hand gearbeitet sind, betrachten ihn fast ausschließlich als den Vater des Schicksalsdramas und gehen über sein sonstiges Schaffen mit bequemem Achselzucken und nichtssagenden Gemeinplätzen hinweg. Und doch hätte man an die Worte GRILLPARZERS denken sollen: „WERNER war der Anlage nach bestimmt, der dritte große deutsche Dichter zu sein, er mußte viel dagegen arbeiten, um sein Geburtszeugnis unwahr zu machen." Und man hätte ihn, denk' ich, schon eines solchen gewichtigen Urteils wegen als Schaffenden ernster nehmen sollen.

In der vorliegenden Arbeit wird man vielleicht gewissermaßen eine Illustration jenes GRILLPARZERschen Ausspruches erblicken. Obgleich ursprünglich nicht durch ihn angeregt, möchte sie es in der Tat sein. Nachdem POPPENBERG in seiner Schrift über die „Söhne des Thals" (1893) die Mystik WERNERS behandelt hat, will die folgende Arbeit das Können des Dichters untersuchen — dasjenige, was vor allem GRILLPARZER und andern an ihm imponiert hat. Und sie will, indem sie so den Dramatiker in den Vordergrund rückt, WERNERS Stellung innerhalb des romantischen, beziehungsweise des Dramas des neunzehnten Jahrhunderts festlegen.

Über die Methode meiner Untersuchung kann ich mich kurz fassen. Wir sind zum guten Teil über jene Zeit hinaus,

wo man bei ästhetischer Betrachtung einer Dichtung mit philosophischen Theorien und apriorischen Sätzen arbeitete und Maßstäbe anlegte, die mit dem innersten Wesen eines Kunstwerkes nichts gemein haben. Welche Verwirrung diese Art der Kritik gestiftet hat — das auseinanderzusetzen ist hier nicht der Ort. Otto Ludwig war es vor allen, der mit ihr gründlich aufräumte: auf seine dramaturgischen Studien wird stets jede Kritik zurückkommen müssen, die einer tieferen Erkenntnis der Kunst, nicht aber spekulativen Konstruktionen dienen will. Scherer hat dann die Grundzüge einer Poetik gezeichnet, die nur auf das Kunstwerk als solches, auf die Ergründung der inneren Gesetze, nach denen es gebaut ist, beschränkt bleiben will. In Heinzels Beschreibung des geistlichen Dramas ist später diese Methode zum ersten Mal auf ein größeres Literaturgebiet angewendet worden.

Als ein kleiner Beitrag zur Beschreibung der dramatischen Technik will auch die nachfolgende Studie aufgefaßt werden. Indem ich aber nur ein bestimmtes Drama zur Betrachtung heranzog, suchte ich es auch historisch zu beleuchten und die Arbeit zu einer Monographie über Werners Hauptwerk zu erweitern.

Es sei mir gestattet, meinem verehrten Lehrer, Herrn Prof. Oskar F. Walzel, für die gütige Förderung, die er der Arbeit in reichem Maße angedeihen ließ, ebenso wie Herrn Prof. Richard Maria Werner für dessen wertvolle Ratschläge bei Durchsicht des Manuskriptes auch an dieser Stelle meinen herzlichen Dank auszusprechen.

Zürich, im April 1904.

J. Fr.

Inhalt.

Erstes Kapitel.

Zweites Kapitel.

Drittes Kapitel.

Viertes Kapitel.

Fünftes Kapitel.

Sechstes Kapitel.

Siebentes Kapitel.

Erstes Kapitel.

Werner, der Dramatiker.

Werners Verhältnis zu seiner Zeit. — Werner und Schiller. — Werners künstlerisch-religiöse Tendenzen. Sein Drama nur ein Mittel zum Zweck. — Das romantische Bühnendrama. — „Die Weihe der Kraft“.

Am 9. Mai 1805 starb zu Weimar Friedrich Schiller. Am selben Tage sandte Zacharias Werner an Iffland, den damaligen Leiter des Berliner Nationaltheaters, sein erstes Bühnendrama „Die Brautnacht“, die den ersten Teil des „Kreuzes an der Ostsee“ bilden sollte.[1]

Es war ein rein äußerliches, zufälliges Zusammentreffen. Aber wir dürfen es doch als einen Hinweis auf die Rolle betrachten, zu der Werner vom Schicksal bestimmt zu sein schien: der Erbe und Nachfolger Schillers. Und das empfand damals Werner selbst — und nicht bloß er, auch andere. Am 12. Mai 1805 schrieb er, ohne eine Ahnung von dem drei Tage zuvor erfolgten Tode Schillers zu haben, an den Kriegs- und Domänenrat Scheffner in Königsberg, er schließe aus der seltsamen Ungeduld, mit der Iffland ihn aufgefordert, er möchte ihm sein Stück geradezu „auf der reitenden Post, unfrankiert“ einschicken — er schließe daraus, Iffland habe wohl die Absicht, ihn (Werner) „in betreff des Berliner

[1] Siehe Düntzer, Zwei Bekehrte, S. 64. — In einem Briefe (vom 10. März 1805) an Iffland nennt Werner selbst den ersten Teil seines „Kreuzes an der Ostsee“: „den Erstling meiner eigentlich dramatischen Arbeiten“. Siehe Teichmanns lit. Nachl. ed. Dingelstedt, S. 305.

Theaters dem doch immer älter werdenden SCHILLER zu substituieren."[1] Und wirklich, der erste Gedanke IFFLANDS nach SCHILLERS Ableben ist, daß er in WERNER einen würdigen Nachfolger des großen Toten besitze. Er schreibt an ihn am 29. Mai, nachdem er das so stürmisch verlangte Manuskript des „Kreuzes an der Ostsee" bereits gelesen: „Ich habe mit Innigkeit das herrliche Werk empfunden, was Ihres Geistes so würdig ist und von neuem mir dartut, daß wir in Ihnen Ersatz für den schmerzlichen Verlust finden, der eben alle Welt beugt."[2]

Und dieser Ton klingt noch sogar durch die bitteren Vorwürfe, die ihm IFFLAND drei Jahre nachher in einem Briefe machte, da er durch die vollständig im „mystischen" Fahrwasser sich bewegende „Wanda" seine großen Hoffnungen getäuscht sah. „Von einem Dichter der Nation — und das muß WERNER, wie er mit den Thalssöhnen begann, wie er mit vier Akten des Luther fortschritt, unfehlbar seyn — von einem Dichter der Nation" ruft er aus, habe man das Recht, das Höchste zu erwarten. „Eine Tragödie von WERNER muß man wie eine Tragödie von SCHILLER aufschlagen und bei jedem Aufschlagen eine Stelle finden, wo das Herz und der Sinn sogleich den Zeigefinger hinführt." Doch: „WERNER verläßt WERNER, um hinab zu TIECK zu gerathen . . ."[3]

Auch ferner Stehende bezeugen es, daß man allgemein von der Bestimmung WERNERS sprach, das Erbe SCHILLERS anzutreten. Wenigstens geht dies aus FRIEDRICH SCHLEGELS Rezension der ersten Cottaschen Ausgabe von GOETHES Werken (in den „Heidelbergischen Jahrbüchern" 1808) hervor, wo SCHLEGEL deutlich genug WERNER die Absicht zuschreibt, „die große Lücke, welche SCHILLERS Verlust auf der deutschen Bühne ließ, auszufüllen."[4]

---

[1] Blätter für literarische Unterhaltung, Jahrg. 1834, S. 1179.

[2] Ebenda S. 1182.

[3] TEICHMANN, a. a. O. S. 324.

[4] Die Rezension abgedruckt im SCHLEGEL-Bande der D. N. L., hrg. von WALZEL. S. 369 ff. — Das Zitat S. 371 f.

Und zu SCHILLER schaut WERNER wirklich, anders als der romantische Kreis in Jena, mit Verehrung empor. Während er um diese Zeit GOETHE, den er ja später als seinen „Helios“ vergöttern sollte, noch nicht nahe gekommen zu sein scheint und in den zahlreichen erhaltenen Briefen aus dieser Epoche ihn bezeichnenderweise bloß gelegentlich[1] und nur nebenher, als einen gleichsam für groß geltenden Dichter erwähnt, kommt er auf SCHILLER öfters zurück. Er sieht in SCHILLER den großen dramatischen Dichter. Ihm an Wirkung gleichzukommen, ist sein Wunsch, ist das Ziel, wonach er strebt. Sein Drama „Kreuz an der Ostsee“ vergleicht er mehrere Male mit der Wallenstein-Trilogie — ja, er glaubt bereits hier SCHILLER überboten zu haben, denn der erste Teil seiner Doppeltragödie bilde: „1. ungleich mehr ein Ganzes als die Piccolomini, 2. enthalte wenigstens ebensoviel, wo nicht noch mehr Handlung als die Piccolomini.“[2] Und bei der Nachricht vom Absterben SCHILLERS entreißt sich ihm die bittere Klage: „Was sagen Sie zu SCHILLERS Tode? Er hat mich wie Blei befallen. Wie kurz ist das Leben! Welcher Posten ist jetzt vacant! Das waren die ersten Eindrücke, deren ich mir bewußt bin. Wieviel hat Jeder, der nur eine Ahnung von deutscher Litteratur hat, dem Koloß zu verdanken! Ich bemitleide die Narren, die auf ihn hohnlächelnd herauf-, nicht herabsehen; zum Letzteren stehen sie zu tief. Was habe ich ihm nicht Alles zu verdanken! Wie weit bin ich hinter ihm! Der Mensch ist 47 Jahre alt geworden und hat acht Meisterstücke hinterlassen. Ich zähle 36½ Jahr und habe 1½ confuse Trauerspiele gemacht. — O Gott! Gott! Unser Wissen und unser Streben ist Stückwerk!!!“[3]

---

[1] So an HITZIG am 22. Februar 1801 (siehe dessen „Lebensabriß F. L. Z. WERNERS“, Berlin 1823, S. 13) und an KARL REGIOMONTANUS (s. Bl. f. litt. Unterh., 1827, S. 7).

[2] An IFFLAND (am 10. März 1805), s. TEICHMANN, S. 300. Eine ähnliche Äußerung an SCHEFFNER (Bl. f. l. U., 1834, S. 1174).

[3] An SCHEFFNER (Bl. f. l. U., 1834, S. 1181). — An dieser Stelle sei auch des Epilogs: „Zu SCHILLERS Gedächtnisse“ (S. W. I, 127) gedacht,

Doch obgleich sich WERNER dessen bewußt ist, daß er „die rationelle Größe dieses Künstlers“[1] schwerlich je erreichen würde, er will dennoch über SCHILLER hinaus. Für ihn ist die Kunst nur ein Vorhof zu dem Allerheiligsten, denn erst „die Kunst mit ihrer hohen Mutter, der Religion, und mit ihrer Verbündeten, der ächten Liebe“[2] bilden nach ihm zusammen die „Dreieinigkeit“ — das Höchste, wonach der Dichter, als der „ächte Religiose“, strebt. „Der sogenannte Dichter — läßt er sich einmal vernehmen — ist nichts, ist weniger, als der Schreiber, oder der Canzellist, wenn er sich damit begnügt, in schön gestochenen Sylben seinen Nebenmenschen zu amüsieren.“[3] Was WERNER will, ist mehr: eine Pepinière möchte er gründen, eine Verbindung der besseren Geister, die, fußend auf dem Grunde eines geklärten, idealisierten Katholizismus, der Menschheit, die durch den prosaischen nüchternen Protestantismus aller Ideale beraubt worden sei, Erlösung und Heil bringen soll. Zu diesem Zwecke aber, meint er, müßten sich die SCHLEGEL, TIECK und FICHTE mit ihm verbinden. Und so fordert er denn seinen Berliner Freund HITZIG auf, er möchte diese „neuen Kunstmenschen“ aufsuchen und ihnen seine Ideen mitteilen. Sollten die aber darauf nicht eingehen wollen, sollten sie so verblendet sein, „die in SCHLEGELS Europa[4] und sonst, angedeutete Idee einer Verbrüderung der Besseren zur Vergöttlichung der Menschheit“ dahin zu verstehen, daß diese bloß durch Bücher erreicht werden könne: so möge er sie „tout de bon“ versichern, daß „in ganz Königsberg kein Mensch die Genoveva, die Fantasieen über die

den WERNER in Berlin im Jahre 1806 zu einem Deklamatorium der Schauspielerin BETHMANN dichtete und wo er, anknüpfend an SCHILLERS Gedicht: „Worte des Glaubens“, die Kunst, das Schöne und Gott als die drei Elemente, die die Religion SCHILLERS ausgemacht haben sollen, bezeichnet.

[1] Ebenda S. 1183.

[2] An HITZIG, a. a. O. S. 46.

[3] Ebenda S. 50.

[4] WERNER hat hier wohl die Ausführungen FRIEDRICH SCHLEGELS im ersten Heft der „Europa“ (Reise nach Frankreich) im Auge, die er in seiner Weise auffaßt.

Kunst, die Herzensergießungen, weder liest noch kauft, und daß diese Bücher, die für mich einzig sind, und von denen ich noch Trost auf dem Sterbebette hoffe, hier kaum gekannt werden."[1]

In Anbetracht dieses hohen Ideals ist ihm die Kunst zwar nicht ein Nebending, aber doch nur ein Mittel zum Zweck, — „ein Vehikel", wie er sich ausdrückt. Die Kunst soll in den Dienst seiner Verbrüderungs-Propaganda treten. „Dahin muß Alles wirken — schreibt er an SCHEFFNER[2] — Predigt, Schauspiel, Gedicht, Bild und — That! Könnte ich thun, ich schriebe nicht." Aber vorderhand müsse er noch schreiben. Und so will er denn von der Bühne herab wirken. Zwar stehe es, meint er, mit der Bühne sehr arg, aber die Zeit sei so jämmerlich, daß auch das schlechteste Mittel benutzt werden müsse. Außerdem sei er ja mit dem Bühnenmechanismus von Kindheit an vertraut und glaube daher, daß er hier die beste Gelegenheit finden werde, im Sinne seiner Mission tätig zu sein.[3] Und er gibt sich der Hoffnung hin, daß es ihm mit Hilfe IFFLANDS, wenn er nur diesen Potentaten zum Proselyten seiner Kunstgrundsätze machen könne, gelingen werde, seinen sehnlichsten Wunsch in Erfüllung zu bringen, nämlich: „die Bühne zu dem zu erheben, was sie bei den Griechen wirklich war, ein Propyläum der Religion."[4]

Aus diesen Ausführungen ergibt sich nun — was für die nachfolgende Untersuchung von Wichtigkeit ist —, daß WERNER als der erste unter den Romantikern die romantischen Ideen bewußt auf die Bretter bringen will. Er will das roman-

---

[1] Bei HITZIG, a. a. O. S. 52f.; vergl. auch: „Der Gesellschafter", Jahrg. 1837, S. 66f. und 73.

[2] Bl. f. l. U., Jahrg. 1834, S. 1337.

[3] WERNERS Vater war Professor der Rhetorik an der Königsberger Universität und als solcher zugleich auch Theaterzensor. Dadurch war es dem Knaben möglich gewesen, fast täglich im Schauspiel zu sein.

[4] Bl. f. l. U., Jahrg. 1834, S. 1179. — Diese Tendenz der WERNERschen Dramen bestätigt übrigens auch WERNERS „Aspasia", Frau VON STAEL, wenn sie vermutet, seine Tragödien wären mehr „le moyen dont il se sert plutôt que le bût qu'il se propose." (De l'Allemagne, Chap. XXIV.)

tische Bühnendrama schaffen, oder — wie er es schon jetzt (1805) vorlaut verrät — er will „der deutschen Bühne ein echtkatholisch gedachtes Stück (die „Jungfrau von Orleans“ ist bloß in katholische Form gegossen!) schenken.“[1] Freilich, das Wort „echtkatholisch“ hier noch im Sinne eines ursprünglichen, geläuterten, in bezug auf die Idee der Gottheit indifferenten Christentums, wie es Schleiermacher in seinen Reden „Über die Religion“ predigte.[2]

Tieck, der ja unter den Romantikern als dramatischer Dichter vor allem in Betracht kommt, strebte nicht nach der Bühne. Er verbannte sie im voraus aus seinen Stücken. Ihm war es in erster Linie darum zu tun, die „romantische Universalpoesie“, die „sich in unauflöslichen Mischungen gefällt“,[3] die nichts aus ihrem Bereiche ausschließt, die nicht einmal den Begriff einer zügellosen Phantasie zugibt, weil für sie „die schaffende Fantasie zugleich unbedingt frey und gesetzmäßig ist“[4] — diese romantische Universalpoesie auf das Gebiet des Dramas zu verpflanzen. Bei diesem kühnen Experiment konnte und wollte er auf die Bühne, wenigstens auf die bestehende, keine Rücksicht nehmen. Werner hingegen geht unbedingt auf die Bühne aus. Er will, wie er sich selbst einmal ausdrückt, ein „Mittler zwischen der ätherischen Kunst und der hölzernen Bühne“ werden.[5] Durch Schmiegsamkeit und Mäßigung, die seiner Natur eigen sind, glaubt er dieses Band knüpfen zu können. Und er täuschte sich nicht. Seine instinktive Beherrschung der Bühnentechnik kam ihm dabei zu Hilfe. Er hat beim Schaffen die Bühne stets vor Augen, bestrebt sich, ihre Anforderungen möglichst zu erfüllen, ohne aber im geringsten die Ideen, die er predigen

---

[1] Bl. f. l. U., 1834, S. 1177f.

[2] Über den Einfluß Schleiermachers auf Werner s. Ws. Brief an Hitzig (a. a. O. S. 23); vergl. auch Poppenberg, Mystik und Romantik in den „Söhnen des Thals“, S. 17ff.

[3] A. W. Schlegel, ed. Walzel, S. 143.

[4] A. W. Schlegel, Berliner Vorlesungen, ed. Minor, Bd. II, S. 84.

[5] An Scheffner, a. a. O. S. 1179.

will, aufzugeben. Im Gegenteil: er sucht sie durch ein Hinterpförtchen einzuschmuggeln.

Leicht kam ihm allerdings eine solche Verquickung zweier verschiedenen, einander feindlichen Elemente nicht an. Er mußte zuvor zwei Stufen mühselig emporklimmen, bis es ihm endlich gelang, die dritte Stufe und mit ihr den Erfolg zu erreichen. „Die Söhne des Thals“ bilden wohl noch die am meisten esoterische Dichtung WERNERS. Eine Aufführung war vorderhand gar nicht denkbar: sie kam erst viel später, im Jahre 1807, aus Interesse für den inzwischen durch die „Weihe der Kraft“ berühmt gewordenen Dichter — in einer für diesen nichts weniger als erfreulichen Bearbeitung zustande.[1] „Das Kreuz an der Ostsee“ wurde bereits mit der ausgesprochenen Absicht verfaßt, auf dem Berliner Nationaltheater aufgeführt zu werden. Aber IFFLAND, der dem Talente des Dichters höchstes Lob spendete, konnte sich dennoch nicht entschließen, das Stück, in dem das ihm unheimliche „mystische“ Element noch allzustark spukte, anzunehmen, und ließ sich nur dazu herbei, dem Verfasser „als einen Beweis der reinen Verehrung der Direktion für Ihr Genie“ — wie es in einem Briefe heißt — einen Betrag von 81 Talern auszuzahlen.[2] Erst bei der „Weihe der Kraft“ gelang es WERNER, das mystische Element so mit effektvoll-wirksamen Szenen zu verdecken, daß er sich mit diesem Drama die Bühne eroberte und dem Berliner Nationaltheater einen der größten Erfolge unter IFFLANDS Leitung eintrug. Allerdings: der „Religiose“ WERNER vermochte der „Weihe der Kraft“ nur einen untergeordneten Platz unter seinen Werken einzuräumen. „Dieser Luther“ — schreibt er am 11. März

[1] Siehe darüber bei POPPENBERG, Mystik und Romantik in den „Söhnen des Thals“, S. 76ff.

[2] Eine gewiß beträchtliche Geschenksumme, wenn man in Erwägung zieht, daß SCHILLER zwei Jahre vorher für seine aufgeführte „Braut von Messina“ bloß 103 Taler von IFFLAND erhalten hat. (Siehe Brief an SCHEFFNER, a. a. O. S. 1182f. sowie „das Verzeichnis der für das königl. Nationaltheater angekauften Manuskripte und Musikalien“, bei TEICHMANN, Beilage 3.)

1806 — „soll für die Quartaner das seyn, was die Thalsöhne für die Tertianer in der Religion waren, und das Kreuz an der Ostsee [WERNER denkt immer an die beiden Teile!] für die Sekundaner ist. Für die Primaner", fügt er hinzu, „kann ich nicht schreiben, denn die lesen keine Komödien mehr!"[1]

Einen gleich großen Bühnenerfolg hatte kein zweites Drama von WERNER zu verzeichnen — mit Ausnahme des „Vierundzwanzigsten Februar", der aber sowohl durch seinen Inhalt als durch seine Komposition (es ist der einzige Einakter!) von den übrigen Werken unseres Dichters so seltsam absticht, daß er eine ganz selbständige Stellung unter ihnen einnimmt. „Die Weihe der Kraft" bildet aber auch zugleich vor HEINRICH VON KLEIST überhaupt das einzige Drama der Romantiker, das mehr als ein literarisches Experiment war, das von der Bühne herab mächtig wirkte. Und darin liegt die große literar-historische Bedeutung des „Martin Luther" — und von diesem Standpunkte aus soll auf den folgenden Blättern die dramatische Technik dieser Dichtung untersucht und so das Geheimnis ihrer Wirkung erklärt werden.

* * *

„Die Weihe der Kraft", so wie sie uns heute vorliegt, kann uns allerdings keinen genauen Begriff davon geben, wie das Stück auf der Berliner Bühne aussah. In welchem Maße WERNER zu Konzessionen sich bereit fand, erhellt schon aus dem einen Umstande, daß das Drama in seiner ersten Fassung, in der es ursprünglich aufgeführt werden sollte, mit der Szene auf der Wartburg schloß[2]: mit dem opernhaften Erscheinen der beiden Schutzengel, Elisabeth und Therese. Der Schluß glich also anfangs dem des „Egmont": er enthielt eine Erscheinung, die, mit den Vorgängen der Dichtung eng verknüpft, unter Musikklängen einen Ausblick in die Zukunft gewährte. Doch auf eine Bemerkung des Geh. Kabinets-Rats VON BEYME hin, der meinte, „daß nämlich Luther im letzten Akte, nicht auf

---

[1] Der Gesellschafter, Jahrg. 1837, S. 355.

[2] Siehe TEICHMANN, a. a. O. S. 307.

der Wartburg schlafend, sondern zu Wittenberg dem Unwesen der Bilderstürmer thätig steuernd, erscheinen, und mit diesem ächt historischen Akte seines glorreichen Lebens das Schauspiel enden müsse"[1] — auf diese Bemerkung hin entschloß sich WERNER sogleich, noch eine lange, an Handlung überreiche Szene von etwa 500 Versen hinzuzudichten. Andererseits aber beklagt er sich in einem Briefe bitter über „die hunderttausend Rücksichten, die bei der Berliner Bühne zwar nicht genommen werden dürften, aber doch genommen werden, um gegen keine einzige Narrheit, Vorurteil, Menschenkaste u. s. w. anzustoßen."[2] Freilich nahm WERNER vieles, was bei der Aufführung fortgelassen worden war, in die 1807 bei SANDER in Berlin erschienene Buchausgabe wieder auf — und es dürften darunter gerade solche Stellen gewesen sein, die für das gegenwärtige Aussehen der Dichtung ausschlaggebend wurden, denn IFFLAND bringt einmal die Angelegenheit nachdrücklich zur Sprache und bedauert lebhaft den Eigensinn des Verfassers: sein Drama habe dabei nicht gewonnen, meint er.[3]

[1] Siehe TEICHMANN, a. a. O. S. 307.

[2] An SCHEFFNER, a. a. O. S. 1344.

[3] Bei TEICHMANN, S. 326. — Herr Oberregisseur MAX GRUBE vom Kgl. Schauspielhaus in Berlin hatte auf mein Ansuchen die Liebenswürdigkeit, Forschungen nach dem Bühnenmanuskript der „Weihe der Kraft" anzustellen, die jedoch nicht von dem gewünschten Erfolg waren. In einer Zuschrift gibt er der Vermutung Ausdruck, das Manuskript sei mit vielen anderen literarischen Schätzen aus damaliger Zeit dem Brande zum Opfer gefallen, welcher das Kgl. Schauspielhaus im Jahre 1817 zerstörte. — Herrn Oberregisseur MAX GRUBE sei hiermit der Dank für seine Mühewaltung ausgesprochen.

Zweites Kapitel.[1]

„Ein echtes Drama ist einem jener großen Gebäude zu vergleichen, die fast ebenso viele Gänge und Zimmer unter als über der Erde haben."
HEBBEL.

Der äußere Bau.

Die „Weihe der Kraft" in der Reihe der WERNERschen Dramen. — Die mystische Idee und ihre Einkleidung. — Die beiden Haupthandlungen und ihr Bau. — Die Nebenhandlungen. — Ihr Verhältnis zum Ganzen. — Der Rahmen des Stückes. — Prologe bei WERNER. — Raum und Zeit. — Die Einheit der Zeit in den WERNERschen Dramen.

Als WERNER an die Konzipierung der „Weihe der Kraft" herantrat, beherrschte er bereits die dramatische Technik im vollsten Maße. Er hatte bis dahin schon drei Dramen verfaßt. Und wenn auch die beiden Teile der Thalssöhne in der Komposition noch ziemlich schwächlich sind und mehr ein lockeres Nebeneinander als ein organisches Ineinander aufweisen, so läßt sich doch schon in den „Kreuzesbrüdern" trotz

---

[1] In diesem wie in den folgenden Kapiteln wurde mit „Auftritt" jeder Wechsel der auf der Bühne versammelten Personen bezeichnet, mit „Szene" dagegen die Reihe aller auf demselben Bühnenort hintereinander folgenden Auftritte, also jede räumliche Einheit. Das Wort „Szene" wird somit im Sinne der SHAKESPEAREschen Dramen gebraucht.

Benutzt wurde für die „Weihe der Kraft" der kritische Text von MINOR (D. N. L., Bd. 151), wobei die zitierten Stellen nach der Verszahl angegeben wurden. Bei den anderen Dramen wird stets die Ausgabe: „Theater von FRIEDR. LUDW. ZACHAR. WERNER", Wien 1813, bey JOH. BAPT. WALLISHAUSSER — und bei den Gedichten die GRIMMAsche Gesamtausgabe (S. W. I—III) angeführt.

Poppenberg[1] ein entschieden kräftigeres Herausarbeiten des dramatischen Konfliktes und eine viel größere Konzentration und Bewegung als in den „Templern auf Cypern“ konstatieren. Nahm sich doch der Dichter vor, beim zweiten Teile, ehe er an die Arbeit ginge, einen strengen Plan zu entwerfen, was er beim ersten Teil unterlassen hatte.[2] „Das Kreuz an der Ostsee“ zeigt, obgleich nur ein Teil eines Ganzen, in technischer Hinsicht bereits einen bedeutenden Fortschritt gegenüber den „Söhnen des Thals“ — ja, an einigen Stellen erhebt sich das Stück zur höchsten Wirkung. Man denke nur an die mit virtuoser Kunst aufgebaute 1. Szene des III. Aktes, wo wir auf drei Plätzen der Bühne gleichzeitig drei Vorgänge sich abspielen sehen: im Hintergrunde die Kapelle, in der der Bischof und die Geistlichen den hl. Adalbert um Rettung anflehen; rechts der Wartturm, auf dessen Spitze, nur durch die Stimme vernehmbar, der Wärter, mit dessen Hilfe wir die Schwankungen der außerhalb der Bühne tobenden Schlacht verfolgen können; — und endlich im Vordergrunde ein dritter, auf die mystische Liebe sich beziehender Vorgang: die sich vorbereitende Flucht Malgonas mit dem Spielmann. So viel Fäden zu gleicher Zeit zu spinnen, vermag nur einer, der seine Kunst bereits vollkommen beherrscht.

Werner hatte also, da er an die „Weihe der Kraft“ herantrat, die dramatische Schule hinter sich. Zudem war er ja jetzt in Berlin, hatte Gelegenheit, das Theater zu besuchen und stand in intimstem persönlichen Verkehr mit den besten Schauspielerkräften: mit Iffland und mit der Unzelmann.[3] Das mußte auf den ehrgeizigen Dramatiker wirken. Und dann galt es ja jetzt für ihn, sich eine feste Position am Theater zu erobern. So war denn bei der Arbeit an der „Weihe der Kraft“ Werners Augenmerk fortwährend auf das Theater, auf das Berliner Theater, gerichtet. Er arbeitete diesmal direkt

[1] a. a. O. S. 67.
[2] An Hitzig (s. Lebensabriß, S. 14).
[3] Siehe Düntzer, Zwei Bekehrte, S. 69.

für IFFLAND, wie er gewiß ohne IFFLAND Luther nie zum Vorwurf eines Dramas gemacht hätte.

So entstand dieses Werk, das vor allem in dramatisch-technischer Hinsicht — aber nicht bloß in dieser allein — den Höhepunkt des WERNERschen Schaffens bedeutet.

Zum ersten Mal gelang es hier dem Dichter, einen reichen, weitläufigen Stoff in fünf Akten zu bewältigen.

Das Drama führt einen doppelten Titel: „Martin Luther oder die Weihe der Kraft“. Damit wird schon auf die beiden Haupthandlungen hingedeutet, in die das Werk zerfällt. Der Dichter führt uns zuerst den geschichtlichen Reformator in der wichtigsten Epoche seines Lebens vor: in der Zeit des unmittelbaren Kampfes gegen Kirche und Reich; man könnte diesen Teil des Dramas, der den Gang der Geschichte, von einigen durch die Konzentration bedingten poetischen Lizenzen abgesehen, ziemlich getreu schildert, als ein Stück Weltgeschichte, dramatisch dargestellt, bezeichnen.

Die andere Partie, die bereits im I. Akt einsetzt, aber erst von der 2. Szene des IV. Aktes an dominiert, soll uns die „Weihe der Kraft“ veranschaulichen. Es ist dies ein Motiv, das WERNER bereits in den „Söhnen des Thals“ berührt, aber nicht weiter ausgeführt hat. Astralis ist dort vom „Thal“ gesendet, um dem „starken“ Robert die Weihe der Kraft zu geben: „Durch Schönheit zu sühnen den Sohn der Kraft!“[1] Was der Dichter darunter versteht, das wird in der 2. Szene des I. Aktes angedeutet und vorher im Prolog auf umständliche Weise berichtet. Luther ward die „Kraft“, das Vermögen des Schaffens und Wirkens zuteil. Doch „Kraft“ ohne Begleitung eines höheren Prinzips wird zur Dienerin der Selbstsucht und ist als solche dem Untergang geweiht. Damit nun Luther, der von der Gottheit zum höheren Wirken bestimmt worden, den richtigen Pfad auf seinem Lebensgange nicht verliere, wurden ihm drei Schutzengel beigegeben, „daß sonder Weihe nicht die Kraft verbliebe.“ Diese Schutzengel

[1] „Die Söhne des Thals“, I, S. 59.

waren, allegorisch ausgedrückt: Kunst, Glauben und Reinheit, die zusammen das Mysterium der „dreieinigen Liebe" bilden. Durch sie kann Luther sein Werk vollbringen, sein Werk erhält durch sie die Weihe. Sie begleiten ihn und sein Werk: zuerst der Seraph der Reinheit in Gestalt Elisabeths, der Ehefrau des Bürgers Cotta zu Eisenach, die ihn als Studenten in ihr Haus aufnimmt und den göttlichen Keim in ihm entwickelt. Dann der Engel der Kunst als Luthers Famulus Theobald — und schließlich Therese (Theou-rosa) als der dritte Engel, der die Flamme des Glaubens oder die „heilige Minne", wie WERNER sich ausdrückt, in Katharina, der späteren Gattin Luthers, unterhält, „daß Luthers Kraft durch sie das Heil gewinne." Somit spielt auch dieser Engel, wenn auch nur indirekt, dem Schicksal Luthers in die Hand.

Die drei Weihe-Engel stehen dem Kraft-Luther zur Seite und treten einander der Reihe nach den Platz ab. Nachdem aber Luther unter diesem Schutz glücklich auf die Höhe seines Lebenswerkes gebracht ist, müssen jene abtreten, und Luthers Werk erhält nun die höchste Weihe in der Person der Katharina, seiner nunmehrigen Lebensbegleiterin, die die Attribute ihrer drei Vorgängerinnen in sich vereinigt und so „das Mysterium dreieiniger Liebe" verkörpert.

Dies die höchst ausgeklügelte mystische „Idee" unseres Dramas in der bei den Romantikern beliebten mythologischen Einkleidung (man denke an die Mythologie im Prolog zu TIECKS „Oktavian", an Klingsohrs Märchen im „Heinrich von Ofterdingen" u. s. w.)[1]

---

[1] Daß übrigens die diese „Idee" ausmachende Trias von Kunst, Glaube und Reinheit nicht, wie man anzunehmen geneigt wäre, ein Dogma WERNERS vorstellt, auch nicht etwas Feststehendes ist, daß vielmehr ihr Begriff ziemlich fließend ist und in der Bezeichnung der einzelnen Glieder schwankt, das dürfte die nachstehende Zusammenstellung beweisen.

In der „Weihe der Kraft" haben wir v. 798 die Trias: „Freiheit, Kunst und Liebe" als Inbegriff des Glaubens; v. 2280: „Kraft! Freiheit! Friede!" — und vor dem Reichstag spricht Luther von „Freiheit, Liebe,

Daß dieser mystische Ornat, mit dem Werner die rein geschichtliche Partie seines Werkes umgibt, jeder historischen Grundlage entbehrt, daß die Personen, die im Dienste dieser Mystik auftreten, nicht existiert haben und daß auch seine Katharina von Bora mit Luthers Gemahlin nicht viel Gemeinsames hat, das wußte Werner selbst am besten, und um jeden Vorwurf, der ihm daraus gemacht werden könnte und in der Tat immer gemacht wurde, im voraus abzuweisen, hat er im Prolog seine Ansicht genau präzisiert:

Kraft" (v. 2479). In dem als Epilog zur „Weihe der Kraft" gedachten Sonett: „An die Deutschen" (S. W. I, S. 131 f.) spricht Werner von „Kraft, Freiheit, Glauben" als der Trias, die aus seinem Drama herausklinge. Der Idee der „Weihe der Kraft" ähnlich klingt die Trias aus dem Epilog zu der 1. Ausgabe der „Templer auf Cypern" (Berlin, bei Johann Daniel Sander, 1803), wo der Dichter versichert, „daß Glaube, Kunst und Liebe Eins nur sind" (S. 315) — freilich wurde dieser Vers in der umgearbeiteten 2. Ausgabe aus dem Jahre 1807 geändert. Hier lautet er: „Daß Glaube, Kunst und Sehnsucht — Liebe sind!" Man sieht: die einzelnen Begriffe der Wernerschen Religion schwanken — nur hat Werner eine Vorliebe für die Zusammenfassung in einer Trias, die wohl aus der Zeit datieren dürfte, da er Bruder der Freimaurerloge in Warschau war. In den Logen scheint nämlich die Dreizahl besonders beliebt zu sein. Auch Robert d'Orredins, der dazu bestimmt ist, eine neue Gesellschaft zu gründen, muß im II. Teile der „Söhne des Thals", bevor er in die Geheimnisse des Thalbundes eingeweiht wird, sich durch die „Becher der Stärke, Schönheit und Weisheit" auf das Mysterium vorbereiten — diese sollen aber nach Poppenberg (a. a. O. S. 40, Anmerkung) ein typisches Requisit aller Geheimgesellschaften bilden (wisdom, beauty, strength der Loge). Übrigens kommt diese Vorliebe bei Werner auch noch später zum Vorschein, so, wenn er etwa in dem aus drei Sonetten bestehenden Zyklus vom November 1812, betitelt: „Am Schlusse meines 44. Lebensjahres. An meine Brüder und Schwestern" (S. W. II, S. 74 f.), als das, was er nunmehr begehre, „die Drei" bezeichnet: „Ordnung, Stille, Wärme!" und in der „Weihe der Unkraft" seiner sündigen „Komposition der Liebe von Kraft und Zartheit" die Trias aus dem 13. Kap. der ersten Epistel St. Pauli an die Korinther entgegenstellt: „Glaube, Hoffnung, Liebe" (s. „Weihe der Unkraft", Werners Anmerkung zu v. 40). — Zum Schluß sei hier noch auf eine Parallele bei Heine hingewiesen: „Glaube, Freiheit, Minne sei deine Dreiheit!" (An Jean Baptiste Rousseau, Werke hrsg. von Elster, Bd. II, S. 59).

„Sei in der Chronik nichts davon zu lesen,
Nicht ihr, dem Ruf des Innern muß ich dienen;
Was im Gemüt gelebt, ist dagewesen!“[1]

* *
*

Halten wir nun die beiden Teile nebeneinander und betrachten wir, in welchem Verhältnis sie zu einander stehen und wie sie in den Bau des ganzen Dramas eingefügt sind.

Obgleich der Dichter bereits im Titel angedeutet hat, daß die beiden Handlungen gleichwertig sind, nimmt doch die geschichtliche Handlung den weitaus größeren Raum ein. Bis über den Höhepunkt des Dramas hinaus dominiert die Luther-Handlung, die ersten drei Akte und die 1. Szene des IV. Aktes gehören ihr fast ausschließlich. Die andere, die mystische Handlung geht nicht parallel mit ihr: sie wird bloß vorbereitet und tritt dann, nachdem sie bis zum erregenden Moment gediehen ist, ganz zurück, um erst in der zweiten Hälfte des IV. Aktes wieder auf den Plan zu treten und mit der Luther-Handlung sich zu vereinigen.

Die geschichtliche oder Luther-Handlung hat im ersten Akt ihre Exposition. Die ganze 1. Szene ist ihr ausschließlich gewidmet. Zuerst bekommen wir in dem Chorgesang der Bergleute den stimmenden Akkord. Der allegorische Gehalt dieses Chorgesanges mit dem Refrain: „Wir fördern es herauf — das blinkende Erz — wir fördern es herauf!“ gibt den Sinn des Lutherschen Werkes wieder.[2] Auch Luther will, wie er es später seinem Vater in Bergmannssprache erklärt, aus einem verschütteten Schacht das blinkende Erz der wahren Lehre wieder ans Tageslicht fördern. Dem Dichter mag hier die Ouvertüre aus dem Schillerschen Tell vorgeschwebt haben, durch die wir ebenfalls gleich in die Stimmung des Stückes,

[1] Siehe „Weihe der Kraft“, Prolog, v. 180. — Vergl. hierzu die ähnlichen Worte Schillers bei einer ähnlichen Gelegenheit: „Dich schuf das Herz, du wirst unsterblich leben.“ (Das Mädchen von Orleans.)

[2] Vergl. Reuschel, Geschichte des Bergmanns von Falun in den Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte von Max Koch, Bd. 3, Heft 1, S. 2.

die Stimmung des schweizerischen Milieus versetzt werden. — An den Chorgesang schließt sich unmittelbar die Exposition an. Der Dichter weiht uns durch die Worte der streitenden Bergleute in die Sachlage ein. Es ist dies eine ähnliche Art der Exposition, wie sie WERNER schon in seinen früheren Dramen geübt hat. Er läßt in der ersten Szene Personen auftreten, die außerhalb der eigentlichen Handlung stehen. Im I. Teil der „Söhne des Thals" sind es Bauhandwerker, die an der neuen Sakristei arbeiten und die im weiteren Verlauf des des Stückes gänzlich verschwinden. Im „Kreuz an der Ostsee" sind es Fischer, die an der Küste Bernstein einfangen. Und in unserem Drama Bergleute bei ihrer Arbeit. Eine solche Gruppe unterhält sich über den Helden, als den Mittelpunkt der späteren Handlung: in den „Söhnen des Thals" ist die Rede vom Großmeister Jakob Molay, in der „Weihe der Kraft" von Luther. Dadurch gewinnt der Dichter viel. Denn wenn hierauf die mit der Handlung im engeren Zusammenhang stehenden Personen auftreten, so hat er bereits ein Stück der Exposition hinter sich. Wir denken dabei an den Anfang von „Romeo und Julia", wo wir durch die Sticheleien der feindlichen Dienerschaft in die allgemeine Lage eingeweiht werden, noch bevor Tybald und Benvolio, die Vertreter der beiden Häuser, auf der Bühne erscheinen. Und bei SHAKESPEARE wie bei WERNER wird zu diesem Zwecke eine größere Anzahl von Personen verwendet. Auch an Egmont wird man gemahnt, wo die Exposition des Stückes mit einer Volksszene einsetzt.

Gegenüber den „Söhnen des Thals" und dem „Kreuz an der Ostsee" bedeutet die Einführung in der „Weihe der Kraft" einen Fortschritt. In den „Söhnen des Thals" haben wir eine kurze ruhige Unterredung des Handwerkers Claus mit seinem Weibe — es liegt noch etwas vom epischem Element darin. Der Anfang des „Kreuzes an der Ostsee" bringt eine religiöse Zeremonie, die die Absichtlichkeit der Exposition verdecken soll.[1] In der „Weihe der Kraft" hingegen erhalten wir eine

[1] Ähnliches in der „Braut von Messina" und im „Hamlet", Krönungsszene (I, 2).

Aktion auf der Bühne, einen Streit der verschiedenen Parteien — und auch in dieser Hinsicht zeigt dieser Teil der Exposition seine Verwandtschaft mit der Eingangsszene zu „Romeo und Julia“. Allerdings nimmt auch unsre Szene auf dem Höhepunkt in der Erzählung Huberts epischen Charakter an, um aber gleich wieder durch das Erscheinen des vierten Bergmanns in Bewegung überzugehen.

Die Exposition wird in der nächsten Szene fortgesetzt. Auch hier wird sie aber in dramatische Handlung aufgelöst, indem die Rede des Franz von Wildeneck, die vor allem der Exposition dient, zugleich seine Werbung um Katharinas Hand enthält. Und schon am Schluß dieser Szene wird der erste Schritt der eigentlichen Luther-Handlung angekündigt: in dem Toben der den Reformator erwartenden Menge, deren Rufe auf die Bühne dringen. Die dritte Szene bringt uns dann wirklich das erregende Moment, das um so stärker wirkt, als es unmittelbar vor Aktschluß eintritt und mit einem sichtbaren Vorgang: der Verbrennung der Bullen, zusammenfällt.

Doch die so mächtig am Schluß des I. Aktes einsetzende Handlung gerät jetzt ins Stocken. Wie Schiller im zweiten Akt der „Piccolomini“, in der Questenberg-Szene, die früheren Schicksale Wallensteins nachholt, so bekommen wir auch in der „Weihe der Kraft“ in der ersten Hälfte des II. Aktes eine umständliche Schilderung von Luthers bisherigem Leben. Doch auch dieser Teil der Exposition verliert sich nicht ins Epische — im Gegenteil, er entbehrt trotz seiner Breite nicht des dramatischen Interesses, da es Werner verstanden hat, alle Personen an dem Gespräche teilnehmen zu lassen, und nie einer Person eine längere Rede in den Mund legt. Und wie im „Wallenstein“ am Schluß der Questenberg-Szene die Erhebung der Generale für ihren Feldherrn zustande kommt, so nimmt auch hier die Handlung, die während des Verlaufes der breit ausgesponnenen Szene stillgestanden, am Schluß eine mächtige Steigerung: Luther beschließt ungeachtet der Gefahren, die ihn bedrohen, nach Worms zum Reichstag zu ziehen.

Eine weitere Steigerung der Handlung haben wir dann im III. Akte: Luther erscheint in Worms. In der ersten Szene sind wir Zeugen des sich über Luthers Haupt zusammenballenden Gewitters; aber trotz der Bitten seiner Freunde, er möchte widerrufen, bleibt Luther tapfer und standhaft. Die nächste Szene: Luther mit seiner Schar, die vorbeiziehenden Gegner musternd, leitet bereits hinüber zum Höhepunkt im IV. Akte, der uns Luther vor der Reichsversammlung zeigt. Durch seine Rede besiegt er die Feinde. Kurz vor dem Höhepunkte stellt sich noch ein retardierendes Moment ein: mit einer Stimme mehr soll Luther verdammt werden. Aber gleich hellt sich die Situation wieder auf, und Luther wird befreit. Und nun, nachdem die Handlung auf diese Weise den Höhepunkt erreicht hat, stellt sich auch der Umschwung unmittelbar ein: der Kaiser, der eben erst als Retter des Reformators bejubelt wurde, spricht über Luther die Reichsacht aus.

Bis hierher ging die geschichtliche Luther-Handlung ungestört ihre Bahn. In der nächsten Szene trifft sie indessen mit der andern Handlung zusammen und verflicht sich mit ihr. Verfolgen wir nunmehr den Weg, den inzwischen diese, die **mystische oder Katharina-Handlung,** zurückgelegt hat.

Der Raum, der ihr in den viertehalb Akten zugemessen ward, ist knapp. Wir bekommen hier nicht eine so ausführliche Exposition, wie sie Luther zugefallen ist. Bis zu dem Momente, wo die beiden Handlungen ineinander greifen, gehören der Katharina-Handlung ausschließlich nur die Szenen I, 2 und II, 2. Zwischen diese beiden Szenen, in denen die Katharina-Handlung als parallele Nebenhandlung einherläuft, fällt die dritte Szene des I. Aktes (Bullenverbrennung), wo sich die beiden Handlungen für einen Augenblick berühren.

In der 2. Szene des I. Aktes, die im Augustiner-Nonnenkloster zu Wittenberg spielt, hat die Katharina-Handlung ihre Exposition. Das Miserere, mit dem der Nonnenchor diese Szene eröffnet, können wir als ein Parallelmotiv zum Bergmannschor hinnehmen. Haben wir den wie die Zuversicht selbst

hellen Refrain des Bergmannchors als stimmenden Akkord für die Luther-Handlung bezeichnet, so dürfen wir in der flehend-frommen Weise dieses Hymnus den stimmenden Akkord für die „mystische" Partie erblicken. Die Exposition, die nur auf diese eine Szene beschränkt ist, zerfällt in drei Teile. Im ersten Teil hat die Exposition gänzlich die Form einer Aktion angenommen: wir sind Zeugen der Aufhebung des Stiftes und bekommen bei dieser Gelegenheit eine Gegenüberstellung Katharinas mit dem Kreise, dem sie bisher angehört. Die Exposition spinnt sich dann weiter in der Unterredung Katharinas mit Franz — nur daß dieser Auftritt allerdings für die Exposition der Luther-Handlung ebensoviel bedeutet wie für die der Katharina-Handlung. Nach Franzens Abgang endlich geht die Exposition in ihrem letzten Teile in eine Autocharakteristik der Katharina über. Und in dieser Selbstcharakteristik zeigt sich Katharina genugsam vorbereitet, um das zu erleben, was ihr in der folgenden Szene wirklich begegnet. Sie tritt Luther gegenüber und erkennt in ihm ihr „Urbild". Das ist das erregende Moment. Und wie das erregende Moment in der Luther-Handlung dadurch, daß es mit einem sichtbaren Vorgang auf der Bühne verbunden war, um so mächtiger hervortrat, so hebt sich auch bei Katharina das erregende Moment hervor, indem es als effektvoller Kontrast wirkt: eben als Katharina in den heftigsten Worten gegen den Ketzer predigt und den Fluch über ihn ausspricht, muß sie erkennen, daß gerade er der seit Ewigkeiten bestimmte Gegenstand ihrer Liebe ist.

Die erregenden Momente der beiden Handlungen stehen hier unmittelbar nebeneinander. Die beiden Handlungen nähern sich hier für einen Augenblick, um gleich wieder nach verschiedenen Seiten auseinanderzugehen. Die eine Handlung, als deren Vertreterin Katharina erscheint, hinterläßt in der andern gar keine Spur, während die Luther-Handlung das erregende Moment in die Katharina-Handlung hineingetragen hat.

In der einen Szene, die der Katharina-Handlung vorläufig

noch zur Verfügung steht, sehen wir die Heldin bereits unter der Wirkung des „tragischen Gifts“ — um einen Terminus von Freytag zu gebrauchen. Jetzt weiß sie, daß sie Luther liebt. Und so folgt sie ihm denn, als Pilgerin verkleidet, nach Worms. Das ist die entscheidende Stufe, die zu dem später Folgenden hinüberleitet. Der Dichter läßt Katharina noch einmal in Worms auftauchen (Szene 2, Akt III.), ohne daß sie aber irgendwie in die Begebenheiten eingriffe. Die Katharina-Handlung tritt nach dem zweiten Akt in den Hintergrund und verliert sich vollständig während des ganzen folgenden und während der ersten Hälfte des vierten Aktes.

Wenn die beiden Handlungen in der 2. Szene des IV. Aktes zusammentreffen, so geschieht dies nicht, damit sie nun Hand in Hand weiter schreiten. Sie verbinden sich bloß zu einer Episodenszene, die Werner allerdings ihres „mystischen“ Gehaltes wegen wichtig schien, die aber doch für den weiteren Verlauf des Dramas und für das gegenseitige Verhältnis der beiden Handlungen nur von nebensächlicher Bedeutung ist. Es kommt hier noch nicht zu einer Annäherung zwischen Luther und Katharina. Und so trennen sich denn die Handlungen wieder, nachdem sie bloß für die Nebenpersonen der beiden Gruppen, Theobald und Therese, eine Entscheidung gebracht haben. Indessen ist der Schluß dieser Szene für die Luther-Handlung wichtig. Er bringt ihr, die nach dem Höhepunkte und dem unmittelbar daran angeschlossenen ersten Momente des Umschwungs, dem „tragischen Momente“, nunmehr im Sinken begriffen ist, einen bedeutenden Anstoß: Luther wird gefangen genommen. Und nun folgen rasch nacheinander, nur durch die der Katharina-Handlung zu Gute kommende Kirchenszene unterbrochen, die übrigen Momente: Luther verläßt die Wartburg, er erscheint unter den Bilderstürmern. Hier erfolgt die endliche Entscheidung des Stückes, nachdem noch unmittelbar vor dem Schluß die beiden Handlungen zusammengestoßen sind. Jetzt zum erstenmal verflechten sie sich eng miteinander und führen erst dadurch die Entscheidung herbei. Im Augenblicke, da alles über

Luthers Haupt zusammenzustürzen scheint, da auch sein ihm von der Gottheit beigegebener Schutzengel in Gestalt Theobalds ihn verläßt, erscheint ihm an dessen Stelle Katharina, und durch sie erlangt sein Werk nunmehr die endgiltige Weihe.

Man denkt hier an den ähnlichen Schlußakt in Kleists „Prinzen von Homburg". Auch im Prinzen von Homburg kommt am Schluß ein plötzlicher Umschlag. Eben da der Prinz auf den Richtplatz gebracht wird und den Tod erwartet und eine Rettung nicht mehr möglich erscheint, blüht ihm neues Leben auf.

* * *

Neben den beiden Haupthandlungen laufen, sie bald berührend, bald ihre eigenen Wege gehend, zwei Nebenhandlungen.

Die erste Nebenhandlung hat die Liebe des Franz von Wildeneck zum Gegenstand. Er bittet um Katharinas Hand, sie weist ihn ab — er bleibt an ihrer Seite und geleitet sie nach Worms. Als er aber gewahr wird, daß Katharinas Herz Luthern gehört, wird er, der bisherige Freund und Vertraute Luthers, dessen grimmigster Feind und stellt sich an die Spitze der Bilderstürmer. Diese Nebenhandlung wird in engen Grenzen gehalten, sie schwillt nie auf Kosten der Haupthandlung an. Die Figur Franzens wird übrigens dadurch, daß dieser Luthers Intimus ist, zu einem wichtigen technischen Requisit für den Dichter, der durch ihn die Fäden zwischen den beiden Hauptgruppen unterhält. Er berichtet der Katharina über Luther, er bringt ihr die Kunde, Luther stehe im Begriff nach Worms zu ziehen, er führt sie endlich in die Nähe Luthers. Und durch ihn ist es dem Dichter schließlich auch möglich geworden, die Bilderstürmerszene, die der Kabinetsrat von Beyme in dem Stück zu sehen wünschte, nachträglich geschickt in das Drama einzuflechten. Der verschmähte Franz wurde nämlich unter die Bilderstürmer gebracht, und dieser Schritt mit seiner Raserei, die sich jetzt gegen alles Schöne wende, motiviert.

Es sind also mehr im Dienste der Haupthandlung stehende, als selbständige Vorgänge, die wir hier haben.

Anders bei der zweiten Nebenhandlung, die freilich in ihrem Hauptteil die Gestalt einer Situationsszene annimmt. Von eigentlicher Handlung verspüren wir hier nur wenig, dafür sind es aber mystische Gestalten, die auftreten — und da dürfen wir dem Dichter nichts dreinreden. Denn was den irdischen Gesetzen nicht unterliegt, braucht sich um so weniger den Gesetzen der richtigen Motivierung u. s. w. zu fügen. Die beiden Schutzengel Luthers und Katharinas, Theobald und Therese, stellen in der 2. Szene des IV. Aktes eine parallele Erscheinung zu der Liebe ihrer Schützlinge vor. Und nur hierin liegt ihre dramatische Berechtigung vom Standpunkt des äußeren Baus des Stückes. Wie Luther und Katharina, erkennen auch die beiden Engel einander gleich im ersten Augenblick. Während aber jene die Erfüllung ihrer Liebe bei Lebzeiten finden, müssen diese, kaum daß sie einander kennen gelernt haben, sterben, wie Warmio und Malgona im „Kreuz an der Ostsee“, wie Attila und Honoria und die anderen Wernerschen heiligen Liebespaare.

Der Dichter wollte jedoch diese beiden Gestalten nicht bloß als Pendants zu der Haupthandlung, nicht bloß als Vertreter seiner heiligen Liebe, sondern vor allem symbolisch aufgefaßt wissen.[1] Danach deuten Theobald und Therese,

---

[1] Siehe Teichmann, S. 310 (Briefwechsel Nr. 97). — Es erscheint mir übrigens ausgeschlossen, dafs dieser Brief an Dalberg, den Kurfürsten, gerichtet wäre, wie Minor (D. N. L., Bd. 151, S. 98, Anmerkung) angibt und Degenhart (Beiträge zur Charakteristik des Stils in Z. Ws. Dramen, Eichstätt 1900, S. 37) nach Minor wiederholt. Schon innere Gründe sprechen überzeugend dagegen. Noch schlagender jedoch beweisen es äußere Kennzeichen. Der Brief trägt bei Teichmann die Überschrift: „Z. Werner an den Grafen **“. Dalberg hatte aber nicht den Titel eines Grafen. Abgesehen davon: wie käme denn ein für Dalberg bestimmter Brief unter die offiziellen Akten des Berliner Hoftheaters? Der Brief ist, wie Düntzer (Zwei Bekehrte, S. 79) richtig vermutet hat, zweifellos an den späteren Leiter des Hoftheaters, Grafen von Brühl

und vor allem ihr Duett in der 2. Szene des IV. Aktes, auf das wechselseitige Verhältnis des Glaubens und der Kunst, der beiden Hauptmomente der WERNERschen Religion. Kunst und Glauben wären Luthers Begleiter gewesen. Sie hätten die Sonne der Erkenntnis vorbereitet. Indem der Dichter die Beiden untergehen ließ, wollte er auf das traurige Schicksal hinweisen, das Kunst und Glauben durch die tumultuarischen Zeiten der Bilderstürmerei, des dreißigjährigen Krieges, aber auch durch den Rationalismus, den die Reformation in ihrem Gefolge brachte, erlitten haben. —

Es muß auffallen, daß die beiden Nebenhandlungen, vor allem die Theobald-Therese-Handlung, die in der ersten Hälfte des Dramas entweder kaum angedeutet waren oder nur im Hintergrunde sich abspielten, im Augenblicke, wo der Höhepunkt des Stückes erreicht ist, in den Vordergrund treten und von nun an beinahe bis zum Schluß dominieren. Doch diese technische Schwäche hängt mit dem Umschwung zusammen, der in der „Weihe der Kraft" nach der Reichstagsszene eintritt und der es bewirkt, daß das, was nunmehr folgt, von dem bisherigen so augenfällig absticht. Die dreieinhalb Akte (bis zum Schluß der Reichstagszene) zeigten uns Luther im Gegensatz zu der Welt seiner Feinde. Wir konnten seinen Kampf wider diese bis zum entscheidenden Punkte verfolgen, wo er zwar als Sieger hervorgeht, aber gleichzeitig dazu verdammt wird, sich vor den Augen seiner Widersacher zu flüchten und ein tatenloses Leben zu fristen. Dies alles konnte uns von dem Dichter menschlich nahegebracht werden.

(1815—1828), gerichtet und dürfte aus der Zeit der Vorbereitung zur Aufführung der „Weihe der Kraft" herrühren. Zu Graf BRÜHL, der den Theaterkreisen sehr nahe stand (s. TEICHMANN, S. 105ff.), und zu dessen Frau trat WERNER während seines Berliner Aufenthaltes in enge Beziehungen. Von der Intervention der Gräfin bei der Aufführung des „Martin Luther" spricht IFFLAND (s. TEICHMANN, S. 326). Ein Sonett WERNERS „An Carl Graf von Brühl" aus dem Jahre 1806 findet man S. W., I., S. 130.

Es waren Menschen, die bisher auftraten, Menschen mit ihren Leidenschaften und ihrem mannigfaltigen Streben. Nun aber kommt der kritische Augenblick, der vielleicht in keinem andern Drama von WERNER so kritisch und verhängnisvoll wirkt, wie hier. Denn während in den sonstigen Dramen die Tendenz unsres Dichters von Anfang an treibend mitwirkt und die „mystischen“ Elemente mit der Handlung eng verknüpft sind (so in den „Söhnen des Thals“, im „Kreuz an der Ostsee“, in der „Wanda“), hatte WERNER, der kluge und berechnende Kenner der Bühne, dem es ja bei seinem „Martin Luther“ vor allem um die Aufführung zu tun war, sich diesmal wohl gehütet, seine Ideen, die ihm doch von vornherein das Wichtigste waren, den Zuhörern gleich aufzutischen. Erst nachdem er sie viertelhalb Akte lang durch die prachtvollsten Bilder unterhalten und sich so der allgemeinen Aufmerksamkeit und Spannung versichert meinte, wagte er es zum Schluß, mit seiner Theatermystik hervorzutreten und das wahre Angesicht zu zeigen.

Daher kommt es, daß dieser zweite Teil des Dramas vor allem die romantisch-religiöse Tendenz des Dichters hervorkehrt und die bis in die Mitte des IV. Aktes so straff geführte Handlung nunmehr locker wird. Denn das sog. Mystische dieses Teiles ist in den vorhergehenden Akten nicht genug vorbereitet und fast gar nicht motiviert. Und wenn es sich nun am Schluß vordrängt, so geschieht dies, wie es nicht anders möglich ist, auf Kosten der Haupthandlung, die dadurch zu einer Nebenhandlung herabsinkt.

* * *

Das ganze Stück erhält einen Rahmen dadurch, daß zum Schlusse derselbe Chor sich einstellt, der das Stück eröffnet hat. Wenn wir diesen Chor als eine Person auffassen, so haben wir hier einen gleichen Rahmen wie in TIECKS „Genoveva“, wo der hl. Bonifacius das Drama einleitet und beschließt.

In diesem Sinne bedeutet die 1. Szene den Prolog unsres Stückes. Dadurch aber erhalten wir für die „Weihe der Kraft“, ähnlich wie es das Wallenstein-Drama hat, zwei Prologe:

1. die „Prolog“ betitelte Terzinendichtung, die außerhalb des Rahmens des Stückes steht, einen rein interpretierenden Charakter hat und den Prologen bei Shakespeare und bei „Wallensteins Lager“ gleicht. Er dient bloß der captatio benevolentiae, hier wendet sich der Dichter direkt an sein Publikum;

2. der zweite, seiner Natur nach eigentliche Prolog: die mit der Handlung des Dramas in keinem unmittelbaren Zusammenhang stehende Eröffnungsszene, in welcher Personen auftreten, die der Sphäre der handelnden Personen nicht angehören — ein in Aktion aufgelöster Prolog, der uns bloß mit den allgemeinen Voraussetzungen des Stückes bekannt machen und auf die Vorgänge desselben vorbereiten soll. Wir dürfen ihn dem Prolog zur „Jungfrau von Orleans“ sowie „Wallensteins Lager“, als dem Prolog zum Doppeldrama „Wallenstein“ aufgefaßt, an die Seite stellen.

Alle Wernerschen Dramen beginnen übrigens mit Prologen in der Art des ersten Prologs zur „Weihe der Kraft“. In allen wendet sich der Dichter direkt an die Zuschauer oder Leser. Bloß im „Kreuz an der Ostsee“ hat Werner einen szenischen Prolog gebracht, zweifellos unter dem Einfluß der Tieckschen Prologe in der „Genoveva“ und im „Oktavian“ (Aufzug der Romanze). Er läßt hier die „heilige Kunst“ in Canzonenform eine Rede an das Publikum halten, zuvor aber sich den Anwesenden in gleicher Weise vorstellen, wie es der hl. Bonifacius bei Tieck tut: „Ich bin die heil'ge Kunst! . . .“

* * *

In bezug auf Raum und Zeit hat der Dichter in der „Weihe der Kraft“ viel mehr Freiheit nötig gehabt, als in seinen sonstigen Dramen. Der weitläufige Stoff, der sich nur schwer zusammendrängen ließ, brachte es mit sich, daß der Schauplatz oft geändert werden mußte, wenn sich auch der Dichter hütete, seine Lizenzen ins Maßlose auszudehnen und in die Manier der shakespearisierenden Dramatiker zu verfallen.

Das Stück, das aus 13 Szenen besteht, benötigt nicht weniger als 12 verschiedene Bühnenräume. Nur einmal wird ein früherer Raum nochmals benutzt: die letzte Szene spielt auf demselben Schauplatz, wie die Szene V, 1. Sonst benötigt jede Szene einen anderen Raum. Und diese verschiedenen Räume sind nicht einmal alle innerhalb eines begrenzten größeren Raumes umschlossen, also z. B. in einem Hause, in einer Ortschaft. Vielmehr sind sie folgendermaßen verteilt: in Wittenberg spielen 6 Szenen, davon innerhalb des Nonnenklosters 4 Szenen; in Worms spielen 4 Szenen auf verschiedenen Punkten; im Walde bei Worms, auf der Wartburg und in Freiberg je eine Szene.

Die in Worms spielenden Szenen sind in eine geschlossene Szenengruppe zusammengedrängt. Sie füllen den ganzen dritten und die erste Hälfte des IV. Aktes. Die in Wittenberg spielenden bilden ebenso von der Szene I, 2 bis zum Schluß des II. Aktes eine ununterbrochene Reihe.

Kann also von einer strengen Einheit des Ortes in der „Weihe der Kraft" nicht die Rede sein, so bilden doch die verschiedenen Räume kein Chaos, wie etwa in Tiecks „Genoveva". Es wird vielmehr innerhalb bestimmter Szenengruppen eine ideellere Einheit des Ortes angestrebt.

Auch eine durchgehende Einheit der Zeit ist nicht festgehalten. Doch ergibt sich hier, wenn wir von den geschichtlich-realen Zusammenhängen absehen und die Vorgänge, wie wir es bei einem dichterischen Werke nie anders tun sollten[1], perspektivisch betrachten, eine auffallende Stetigkeit, wie sie bei der schwierigen Gliederung des Stoffes nur einem Meister der dramatischen Komposition glücken konnte.

Der ganze erste Akt (wie denn innerhalb der einzelnen Akte immer eine strenge Einheit der Zeit gewahrt wird) spielt am Tage der Verbrennung der Bullen. Der zweite Akt begibt sich zwei Tage später; wir erfahren es aus dem Munde Theo-

---

[1] Siehe darüber bei Minor, Goethes Faust. 1901. Bd. II, S. 231 ff. Ebenso bei Otto Ludwig, Werke (Leipzig, Hesse), Bd. VI, S. 54 f.

balds (v. 946 ff.) Zwischen den zweiten und dritten Akt fällt die in ihrer Zeitdauer nicht genauer bestimmte Reise nach Worms, was aber nicht hindert, daß die beiden Akte perspektivisch sich einander unmittelbar anschließen und die Stetigkeit nicht verloren geht. Der dritte und vierte Akt spielen unmittelbar nacheinander am gleichen Tage und währen bis zum Sonnenuntergang (v. 2879). Ein längerer Zwischenraum liegt dann zwischen dem vierten und fünften Akt — das Jahr, das Luther auf der Wartburg zubringt. Die Ereignisse des letzten Aktes folgen ohne sichtbare Unterbrechung aufeinander. Die Zeit, die Luther nötig hatte, um den Weg von der Wartburg nach Wittenberg zurückzulegen, wird übersprungen. So bekommen wir den Eindruck, daß sich alle drei Szenen an einem Tage abspielen, nur daß sich die letzte Szene bis zum nächsten Morgen hinzieht. Die Strahlen der aufgehenden Sonne fallen auf die Bühne (v. 3581, Bühnenangabe).

Läßt sich also auch die Zeitdauer des Stückes nicht genau bestimmen, so haben wir doch innerhalb der ersten vier Akte eine stete Folge von Vorgängen zu verzeichnen, die sich in kurzer Zeit nacheinander begeben. Nach einem Zwischenraum von einem Jahre nehmen dann die Vorgänge des Schlußaktes nur noch einen Tag ein.

„Die Weihe der Kraft“ ist das einzige unter den Wernerschen Dramen, in welchem eine strenge Beibehaltung der Einheit der Zeit unterbleibt. Werner versteht es sonst, die Handlung so zu konzentrieren, daß keine Unterbrechung derselben erfolgt. In den „Templern auf Cypern“ währt die Handlung zwei Tage; dafür haben wir aber in dieser Dichtung nicht weniger als sechs Akte und innerhalb der einzelnen Akte drei bis vier Verwandlungen. Ein derartiges straffes Komprimieren der Handlung gehört in einem Erstlingswerke gewiß zu den Seltenheiten. Und im zweiten Teil der „Söhne des Thals“, den „Kreuzesbrüdern“, die ebenfalls sechs Akte enthalten, kommt der Dichter der akademischen Einheit der Zeit schon ziemlich nahe, indem das Stück am Morgen des 17. März (1314)

einsetzt und bis zum Sonnenuntergang des folgenden Tages dauert, also etwa jenes Zeitausmaß in Anspruch nimmt, das einst CORNEILLE in seiner sophistischen Deutung der aristotelischen Regeln für die Tragödie bestimmt hat.[1]

Im „Kreuz an der Ostsee“ begegnet jede Untersuchung insofern großen Schwierigkeiten, als wir es hier mit einem Doppeldrama zu tun haben, von dem gerade der gewaltige zweite Teil verloren gegangen und bisher nicht aufgefunden worden ist. Wenn wir jedoch von dem dreiaktigen Torso, den wir besitzen, den ersten Akt, der an der Küste der Ostsee spielt und mit der Handlung des zweiten Teiles, der die Einführung des Christentums in Preußen zum Vorwurf hatte, im Zusammenhang stehen dürfte, ausscheiden und so nur das eigentliche „Brautnacht“-Drama mit dem Heldenpaar Warmio und Malgona betrachten, so haben wir hier die strenge aristotelische Forderung erfüllt. Die Handlung spielt nämlich innerhalb eines Sonnenumlaufs, oder besser gesagt, sie ist sonnenscheu: sie beginnt nach Sonnenuntergang und schließt mit Sonnenaufgang.

So steht es mit der Einheit der Zeit in WERNERS Dramen, die der „Weihe der Kraft“ vorangingen. Gerade in den ersten Werken, die von dem Dichter als Proklamationen seiner romantischen Ideen gedacht waren, ist sie streng durchgeführt — und WERNER steht in dieser Hinsicht ganz vereinzelt unter den Romantikern. In der „Weihe der Kraft“ hingegen, mit der ja der Dichter in erster Linie theatralische Wirkungen erzielen wollte, war er genötigt, auf eine so weit gehende straffe Konzentrierung in bezug auf die Zeit zu verzichten. Und WERNER hat damit bewiesen, daß strenge Architektonik und Einfachheit der äußeren Linien nicht immer mit der Wirkung eines Dramas zusammenfallen.

In den späteren Dramen ist dann die Einheit der Zeit, mit einziger Ausnahme des „Attila“, der sich auf diesem

[1] Siehe CORNEILLES Essay: „Discours des trois unités d'action, de jour et de lieu.“

Punkte mit der „Weihe der Kraft“ berührt, wieder streng gewahrt. Der zeitliche Verlauf in der „Wanda“ ist ebenso knapp zusammengefaßt wie in dem „Brautnacht“-Drama. In der „Kunegunde“ beansprucht die Handlung gerade vierundzwanzig Stunden, in der „Mutter der Makkabäer“ nicht einmal soviel und endlich erfordert sie im „Vierundzwanzigsten Februar“ soviel Zeit, als zur Aufführung des Stückes nötig ist, d. h. eine Stunde: von elf Uhr bis Mitternacht.

Drittes Kapitel.

Der innere Bau.

Die Szenen und ihr Verhältnis zueinander. — Ihre Verbindung. — Parallelszenen. — Kontraste. — Szenenanfänge. — Szenen- und Aktschlüsse. — Die Vorgänge außerhalb der Bühne. — Aktionsszenen. — Übernatürliche Effekte. — Massen- und Schauszenen. — Lyrische und musikalische Einlagen. — Monologe.

Die einzelnen Akte der „Weihe der Kraft“ zerfallen ausnahmslos in mehrere Szenen (im Shakespeareschen Sinne). Die Akte I, III und V haben je zwei Verwandlungen, während der II. und IV. Akt je eine Verwandlung aufweisen. Die Verwandlungen sind dem Dichter nötig, um die beiden Haupthandlungen wechselweise auf den Plan treten zu lassen. Während der III. Akt mit seinen drei Szenen vollständig der Luther-Handlung angehört, zeigt sich bei allen übrigen Akten in der Verteilung der einzelnen Szenen unter die beiden Handlungen eine ausgesprochene Symmetrie. Einer Katharina-Szene folgt immer eine Luther-Szene und umgekehrt. Im I. Akt fällt die erste Szene Luther, die zweite Katharina zu. Im II. Akt spielt die erste Szene bei Luther, die zweite bei Katharina. Im IV. Akt gehört die erste Szene Luthern, die zweite vorwiegend der Katharina (Monolog). Die erste Szene des V. Aktes gilt Katharina, die zweite Luthern. Und an den für die Handlung und Ökonomie des Stückes entscheidenden Stellen läfst der Dichter die beiden Parteien auf einem Schauplatz zusammentreffen: in der letzten Szene des I. Aktes, im

IV. Akt in der zweiten Hälfte der Waldszene und am Schluß des Stückes.

So kommt in den szenischen Aufbau ein symmetrisches Gleichgewicht hinein: in den beiden ersten und den beiden letzten Akten wechseln Luther- und Katharina-Szenen miteinander und nur auf dem Höhepunkte des III. Aktes behauptet sich die historische Handlung allein.

Aber auch unter den unmittelbar aufeinander folgenden Szenen herrscht eine geschickte Verknüpfung. In der ersten Szene wird die bevorstehende Auflösung des Nonnenstiftes gemeldet und in der darauffolgenden Szene erfolgt sie. Am Schlusse dieser Szene beschließt Katharina, sich Luthern in den Weg zu stellen: in der nächsten Szene geschieht es. Eine feste Verkettung des zweiten Aktes mit dem vorhergehenden ließe sich blofs indirekt nachweisen, also aus dem Inhalt, aus dem Hinweis Theobalds auf die vor zwei Tagen erfolgte Verbrennung der Bullen, seit welcher Zeit Luther in seiner Zelle abgeschlossen sitze — eine direkte technische Verbindung fehlt. Desto straffer ist jedoch dieser Akt mit dem dritten verbunden. Im II. Akt beschließt Luther nach Worms zu gehen: zu Anfang des nächsten Aktes wird er von den versammelten Fürsten erwartet, hierauf erfahren wir, daß er in Worms angekommen sei, in der zweiten Szene steht er bereits vor uns da, am Schlusse derselben wird er zum Reichstag abgeholt, in der nächsten Szene schließt er sich dem Zug der Fürsten an und im IV. Akte sehen wir ihn endlich vor der Reichsversammlung. So verbinden sich die Szenen bis hierher in eine festgeschlossene Reihe. Jede Szene bildet eine unmittelbare Voraussetzung der folgenden und es findet sich keine einzige, die für sich allein stünde, die nicht mit der ihr vorausgegangenen und der ihr folgenden Szene organisch verbunden wäre oder die aus dem Gefüge herausgehoben werden könnte, ohne eine Lücke zurückzulassen. Denn auch jene Rühr- und Plauderszene in Luthers Zelle (II., 1), die sonst als eine lose Episode aufgefafst werden müfste, ist doch durch ihren kräftigen Schluß mit der Handlung eng verknüpft und



bringt durch diesen eine mächtige Steigerung in den Gang des Dramas. Es ergibt sich auf diese Weise eine Stetigkeit der Handlung und eine Geschlossenheit der Komposition, die WERNER sonst nicht erreicht und die schon in den letzten anderthalb Akten nicht mehr in gleichem Maße zur Erscheinung kommt. Denn indem der Dichter von der zweiten Szene des IV. Aktes an die beiden Haupthandlungen wieder nebeneinander laufen läfst und ihre Fäden zusammenknüpft, hat er nun keinen anderen Ausweg, als die geschichtlichen und die „mystischen" Szenen miteinander wechseln zu lassen. Und so kommt es denn, dafs die Luther-Handlung, die bis zur Hälfte des vierten Aktes beinahe ohne Unterbrechung auf dem ersten Plan stand und auf ihre stets fortschreitende Entwicklung das Interesse lenkte, nunmehr die ganze zweite Szene des vierten Aktes hindurch stockt und nur am Schluß derselben bloß durch einen sichtbaren äußeren Vorgang (das Hereinsprengen der Reiter und die Abführung Luthers) eine Bewegung erhält und dann während der ersten Szene des V. Aktes vollständig in den Hintergrund tritt, um erst in der Wartburg-Szene wieder zum Vorschein zu kommen.

Die Art und Weise, wie die Szenen miteinander verbunden werden, ist verschieden. Zuweilen wird die Handlung in einer neuen Szene dort wieder aufgenommen, wo sie in der vorausgegangenen stehen geblieben ist: dann wechselt nur der Schauplatz und im übrigen erhalten wir eine direkte Fortsetzung der Handlung (III, 2/3). Oder es wird das zwischen zwei aufeinander folgenden Szenen sich Abspielende aus technischen Gründen fortgelassen. Es werden also Luthers Erlebnisse auf seiner Reise nach Worms verschwiegen: an Luthers Entschluß, der kaiserlichen Zitation Folge zu leisten, schließt sich seine Ankunft in Worms an. Ebensowenig bekommen wir all die Zeremonien, die mit der Eröffnung der Reichstagssitzung, der Vorführung Luthers u. s. w. verbunden sind, zu sehen. Wir werden auf diese Weise mitten in die Situation hineinversetzt und hören bloß das Resumé der Lutherschen Rede.

Wieder ein anderes Mal bedient sich der Dichter des später bei GRILLPARZER (z. B. in der „Jüdin von Toledo“, II, 1/2) beliebten Mittels der übereinandergreifenden Szenen. Zwei Szenen schließen sich in ihren Vorgängen unmittelbar aneinander an. Und doch beginnt die eine Szene noch bevor sie von der voraufgehenden eingeholt wird. Die zweite Szene des I. Aktes schließt damit, daß Katharina und Therese das Kloster verlassen, um sich hinaus zu der versammelten Menge zu begeben. Die darauf folgende Szene wird aber nicht mit dem Erscheinen der beiden eröffnet; ein Teil derselben ist vielmehr als gleichzeitig mit dem letzten Auftritt im Nonnenkloster spielend gedacht.[1]

An einer Stelle werden die Szenen außerdem noch durch einen äußerlichen Effekt zusammengehalten: die Musik, die während der zweiten Szene des III. Aktes ertönt, klingt noch in die folgende Szene hinein, wodurch eine Kontinuität zu Wege gebracht wird.[2]

* * *

Unbeschadet der oben betonten festen Verbindung der Szenen untereinander begegnen wir auch solchen, die nicht so sehr der fortschreitenden Handlung dienen, mit ihr vielmehr bloß an irgend einem Punkte verknüpft sind und die vor allem als Parallelen wirken.

So bekommen wir in der zweiten Szene des II. Aktes ein Wiedertönen der Motive, die am Schlusse der vorhergehenden Szene (II, 1) zur Geltung kamen. Hier sahen wir Franz von Wildeneck, der die Botschaft brachte, der Kaiser lasse Luther nach Worms entbieten, worauf Luther den Entschluß faßte, der Zitation gleich Folge zu leisten. Und nun erscheint in der folgenden Szene bei Katharina derselbe Franz von Wildeneck und berichtet, wovon wir eben Zeugen gewesen. Während aber dort der Entschluß Luthers seine Freunde in höchste

[1] Vergl. R. HEINZEL, Beschreibung des geistl. Schauspiels („Beiträge zur Ästhetik“ Bd. IV), S. 313 ff. und Abhandlungen zum altdeutschen Drama, S. 53 f. — Beispiele für ähnliche Szenen bieten aus der letzten Literaturzeit: IBSENS „John Gabr. Borkman“ und SCHNITZLER's „Schleier der Beatrice“.

[2] Siehe darüber weiter unten S. 47 f.

Bestürzung brachte, jubelt Katharina in himmlischer Freude ob Luthers Verachtung des Lebens auf. Diese letztere Szene, die auf den Gang der Handlung gar keinen Einfluß übt, ist bloß als Parallele gedacht: um einen wichtigen Moment der dramatischen Aktion deutlich hervorzuheben, zeigt ihn uns der Dichter, ähnlich wie es LENZ und KLINGER machen, in doppelter Wiederspiegelung.

Eine ähnliche Parallelszene tritt uns im folgenden Akt entgegen. Hier haben wir (III, 1 u. 2) zwei feindliche Lager vor uns: die Gegner und die Freunde Luthers. Beide Parteien werden uns unmittelbar vor der entscheidenden Reichstagszene vorgeführt. In der ersten Szene treten in dem prunkvollen Saal des kaiserlichen Schlosses die stolzen Reichsfürsten, dann der grollende Kaiser auf: sie rüsten sich, um den Ketzer zu vernichten. In der nächsten Szene dagegen sehen wir in dem viel bescheideneren Raum des deutschen Ordenshauses Luther und seine kleine Schar, die ganz niedergedrückt dem sicheren Untergange entgegensehen. Und beide Male haben wir den gleichen Schluß: der Marschall erscheint und meldet, daß der Zug zum Reichstag beginnen soll.

Der Parallelismus fällt in den beiden besprochenen Fällen gleich in die Augen, weil die betreffenden Szenen unmittelbar aufeinander folgen. Aber auch der Anfang und der Schluß des Stückes weisen eine Parallele auf, indem das eine wie das andre Mal dasselbe Motiv verwendet wird: der Bergmannschor.[1]

Der Wiederholung desselben Motivs — von SHAKESPEARE[2] und seinem Anbeter TIECK so oft geübt — bedient sich auch WERNER als eines wichtigen Kunstgriffes. Eine Erkennungsszene, wie sie zwischen Katharina und ihrem „Urbild" zuerst am Schlusse des I. Aktes und dann mit größerem Erfolge

---

[1] Vergl. oben S. 24. Hinzuweisen wäre hier noch auf GOETHES „Faust" (der Prolog und der Schluß spielen im Himmel), ebenso auf die Ouvertüre und das Finale von MOZARTS „Don Juan".

[2] z. B. in „Richard III." (I, 2 u. IV, 4), „Macbeth" (I, 3 u. IV, 1), „Othello" (Jago- und Roderigo-Szenen) u. s. w.

in der letzten Szene des Stückes stattfindet, wird auch bei der Begegnung Theobalds und Theresens angebracht. Und wie jene dann: „Mann!“ „Weib!“ ausrufen, so rufen die Kinder, als sie sich erblicken, zugleich: „Engel!“

Wir begegnen aber in der „Weihe der Kraft“ auch Motiven aus anderen Dramen WERNERS. Katharina folgt als Pilgerin verkleidet Luther nach Worms. Ein gleiches Kostüm benutzt im „Kreuz an der Ostsee“ Malgona, als sie nach der Insel zieht, wo ihr Bräutigam gefangen ist. Und auch in den späteren Dramen kehrt dieses Motiv — ein bekanntes Requisit der Ritterdramen[1] — wieder. In Pilgertracht begibt sich die heilige Kunegunde zum Markgrafen Harduin, dem Feinde ihres Gatten. Und ebenso verkleidet wird die römische Prinzessin Honoria vom Papst zu Attila geleitet, um mit diesem die mystische Ehe einzugehen.

In gleicher Weise klingt das Motiv der Erscheinung eines himmlischen Schutzgeistes (V, 2) in dem nächsten WERNERschen Drama, der „Wanda“, wieder. Libussas Geist, der in den Lüften schwebend auf der Bühne sich zeigt, läßt sich auf die Erscheinung Elisabeths und Theresens zurückführen, wie denn diese Szene wieder auf ihr Vorbild im Richard III. (V, 3) deutlich hinweist.

* * *

Es wurde jüngst von RANFTL[2] eingehend gezeigt, in welcher großen Menge TIECK in der „Genoveva“ absichtlich Kontraste aufgehäuft hat. Auch hier ist TIECK bei SHAKESPEARE in die Schule gegangen.[3] Aber der Meister wurde diesmal vom Schüler übertrumpft. Was bei SHAKESPEARE sich immer mit Notwendigkeit einstellt, das wird bei TIECK

[1] Siehe OTTO BRAHM, Das deutsche Ritterdrama des XVIII. Jahrhunderts. Straßburg 1880. S. 163f.

[2] LUDWIG TIECKS „Genoveva“ als romantische Dichtung betrachtet. Graz 1899. S. 150 ff. — Vergl. auch D. ZELAK, TIECK und SHAKESPEARE. Tarnopol 1900, Progr.

[3] „SHAKESPEARES ganze Kunst ist auf dem Kontraste basiert“, sagt einmal OTTO LUDWIG (Werke [Leipzig, HESSE], Bd. VI, S. 44).

zu einer absichtlichen Spielerei. Bei WERNER ist dies nicht der Fall, obgleich auch er keineswegs auf Gegensätze verzichtet. Doch sind diese mit Maß angewendet und wachsen aus dem Wesen des Inhalts zwanglos heraus. WERNER ist mehr Theatraliker. Er kontrastiert nicht wie TIECK ganze Szenen miteinander: der Kontrast wird bei ihm nicht zu einem Kompositionsmittel, sondern ergibt sich als Effekt unmittelbar aus einer bestimmten Situation. So sehen wir in der Schlußszene des ersten Aktes Katharina gegen die neue Lehre und den Ketzer wütend eifern. Und im höchsten Moment des Affekts, eben da sie den Fluch gegen Luther ausgesprochen, erscheint dieser selbst, worauf Katharina plötzlich erleuchtet: „Mein Urbild!" ausruft und entflieht. Oder: während sich (IV, 2) alle auf der Szene an dem heilig-mystischen Gesang der beiden Engel vom Karfunkel und der Hyazinthe ergötzen und im höchsten Wonnegefühl schwelgen, sprengen mit einem Male unbekannte Reiter herein, nehmen Luther gefangen, und alles geht jammernd und klagend auseinander. Bei TIECK dagegen werden meistens ganze Szenen als Gegensätze hingestellt. Die eine Szene in „Genoveva" bringt z. B. den Überfall im feindlichen Lager, die nächste Szene den Überfall Golos auf Genovevas Zimmer. Oder: wir sehen Genoveva mit ihrem Kinde im Gefängnis klagen, während die folgende Szene eine Hochzeit unter zufriedenem Schäfervolk vorstellt — u. s. w.

* *
*

Szenenanfänge. Von TIECK hat WERNER den Sinn für die Stimmung. Seine Szenen setzen nicht mitten in einer Handlung (oder Rede) ein, wie dies bei SHAKESPEARE und SCHILLER meistens geschieht. SHAKESPEARE und SCHILLER begnügen sich, zu Anfang eines Stückes einen stimmenden Akkord anzubringen, verzichten aber darauf, auch die einzelnen Szenen mit gleichen einleitenden Tönen zu beginnen. Es werden uns vielmehr gewöhnlich Personen mitten im Gespräch vorgeführt. Am liebsten setzt der Dichter gleich mit einem Fortissimo ein. Und dies ist wohl auch eine viel dramatischere Art. Wir bekommen gleich zu Anfang einer jeden Szene Bewegung

und Leben. Bei Werner ist es anders. Nur einmal — zu Beginn der Reichstagszene — fängt in der „Weihe der Kraft“ eine Szene mitten in einer Rede an. Sonst sucht Werner immer die Stimmung einer Szene gleich zu Anfang anzudeuten. Er setzt gewöhnlich musikalisch ein. Dann spielt die Musik die gleiche Rolle wie die stummen Tableaux im altenglischen und holländischen Spiele, die ebenfalls zu Beginn der einzelnen Akte das Publikum auf das Kommende vorbereiten sollen. Oder der Dichter läßt durch die ersten gesprochenen Worte den Ton merken, der die Szene beherrschen wird. Wenn z. B. der Vorhang zu Beginn des dritten Aktes aufgeht, vernehmen wir die Worte des Herolds: „Platz da! die Flügeltür bleibt frei, ihr Herrn! — Für Kaisers Majestät!“ — und diese feierlichen Worte weisen bereits auf die folgende Empfangsszene hin und lassen uns ahnen, daß der Kaiser in der ganzen Szene die Hauptrolle spielen wird.

Bei Beginn einer Szene denkt also der Dichter nicht so sehr an das, was bis dahin im Laufe der Handlung sich abgespielt hat, er befolgt vielmehr bei jeder einzelnen die Gesetze, nach denen das ganze Drama als solches aufgebaut wird. Und so läſst sich fast in jeder Szene der gleiche architektonische Bau nachweisen: nach einem stimmenden Akkord wird der Faden der Handlung dort, wo er fallen gelassen wurde, wieder aufgegriffen — ein neues Element (gleichsam das erregende Moment), das eben den Gehalt dieser einen Szene bilden soll, kommt hinzu, die Aktion steigt in die Höhe, bis sie schließlich zu einem Resultat führt, das wieder als ein neues Element in die folgende Szene sich hinüberschlingt.

* *
*

Diese Aussicht auf das Folgende, Kommende ist für die Szenen- wie für die Aktschlüsse in der „Weihe der Kraft“ bezeichnend. Zu solchen plumpen Schlußeffekten, wie in den „Söhnen des Thals“, wo einmal ein Akt pantomimenartig mit einer mystischen Messe und hörbarem „Brausen aller Elemente“, ein anderes Mal wieder mit einem entzündeten Scheiterhofen schließt, der an die treffliche Bemerkung Aug. Wilh.

Schlegels[1] über den Galgen in Lillos „Merchant of London" gemahnt — zu solchen Schlußeffekten, die z. B. schon in der „Wanda" wiederkehren, greift Werner in der „Weihe der Kraft" nicht. Die Szenenschlüsse sind diesmal nicht gesucht. Sie kommen immer zu einem in der Entwicklung bedingten Ergebnis, das — kurz, in einem Satz ausgedrückt — auf das Folgende oder das zu Unternehmende hinweist und die Aufmerksamkeit spannt. Sie lassen sich mit den Worten umschreiben: „Also tun wir's!" Man betrachte nur die einzelnen Szenen- resp. Aktschlüsse:

„Komm! . . . Der Feind darf ungestraft das Heil'ge nicht zertreten." (I, 2.)

„Nach Worms!" (II, 1.)

„Zu ihm!" (II, 2) u. s. w., IV, 2, V, 2.

Wir erhalten also keine pathetischen Reden am Schlusse, noch weniger lyrische Reflexionen in Form von Monologen, wie bei Schiller, — aber auch kein stummes Bild oder Gebärdenspiel (man denke an den Schluß des IV. Aktes im Egmont). Der Vorhang fällt vielmehr immer, nachdem die Bühne leer geworden.

Nur an zwei Stellen weicht Werner von dieser Regel ab: am Schluß des I. Aktes und der Szene V, 1. Das eine Mal fällt der Vorhang über einem Gruppenbild, das freilich nicht starr dasteht, sondern bei dem bedeutenden Vorgang in Bewegung ist: Luther, von Studenten und Volk umgeben, wirft die päpstlichen Schriften ins Feuer. Das andere Mal dagegen sehen wir Katharina vor das Madonnenbild hingesunken.

Das ganze Stück aber schließt wie eine Oper oder wie ein Festspiel: eine große Menge, auf der Bühne versammelt, und ein Chor, der sich mit Gesang einstellt.

* * *

Die Vorgänge außerhalb der Bühne spielen auf mannigfache Weise in die Handlung hinein. Sie führen immer

[1] „Über dramatische Kunst und Literatur", 2. Aufl., Heidelberg 1817. Bd. III, S. 334 (XIII. Wiener Vorlesung).

eine Entscheidung auf der Szene herbei. Sie dringen durch laute Stimmen von außen herein, so in dem Auftritt zwischen Karl und Bossu (III, 1) und in den Szenen: I, 2 und V, 3. Oder sie werden durch einen Boten berichtet: in der Bergwerksszene erscheint der „vierte Bergmann“ und bringt Kunde von den Vorgängen, die sich oben abspielen; am Schlusse der folgenden Szene springt der verschmähte Franz wie verstört noch einmal auf die Bühne herein, um Katharina zu erklären, wozu der Holzstoß draußen auf dem Platze errichtet worden; der Kurfürst erscheint im deutschen Ordenshaus (III, 2) und überbringt Luthern die Zornworte des wütenden Kaisers (v. 2264 ff.); in der letzten Szene des V. Aktes bekommen wir Berichte über die sich außerhalb der Bühne zusammenrottenden Bauernscharen, über ihren Aufruhr und ihre Niederwerfung — u. s. w.

An zwei Stellen wird das seit dem „Götz“ in den Ritterschauspielen besonders häufig wiederkehrende Motiv[1]) der Beobachtung von Vorgängen hinter der Szene verwendet. Dieses Motiv bildet das eigentlich dramatische Mittel, um über Vorgänge, die sich auf der Bühne nicht abspielen, zu berichten: der Bericht kann in diesem Falle die Einzelheiten nacheinander verfolgen, eine mächtige Steigerung erreichen und Spannung hervorrufen. So in der Szene I, 2: Therese tritt ans Fenster und ruft:

> „Das Volk! — in Strömen stürzt es aus dem Tore,
> Ein Holzstoß ist errichtet — die Studenten —
> Umringen ihn, die Menge jubelt fröhlich,
> Sie — Gott sei bei uns! was ist das? sie zünden
> Den Holzstoß an —!“ (v. 716—721.)

Man beachte, mit welcher dramatischen Steigerung dieser vierzeilige Bericht vom Dichter herausgearbeitet wurde: erst stürzt das Volk aus dem Tore, in der Menge werden dann die Studenten sichtbar, diese umringen den bereits fertig stehenden Holzstoß, endlich zünden sie ihn an.

---

[1] Siehe R. M. Werner, Ludwig Phil. Hahn. Straßburg 1877. S. 29 f. Otto Brahm, Das deutsche Ritterdrama des XVIII. Jahrhunderts. Straßburg 1880. S. 151 ff.

Noch eindringlicher wird die Schilderung in der Szene zwischen Karl und Bossu, wo der Hofnarr ebenfalls zum Fenster hinaussieht und nun nacheinander bemerkt: zuerst einen Wagen, dann einen dicken Schwarzrock, darauf wie diesem das Volk Hände und Füße küßt und schließlich: „das ist der Luther!“ (v. 2031—2034.)

Während an diesen beiden Stellen die Beobachtung vom Fenster aus geschieht, hat Werner in einem früheren Drama dasselbe Motiv in einer dem Ritterdrama geläufigeren Gestalt verwertet. Im „Kreuz an der Ostsee“ wird zu Anfang des dritten Aktes vom Wartturm aus die Schlacht, die zwischen den Polen und Preußen tobt, beobachtet, ebenso wie dies im „Götz“ (III. Akt, „eine Höhe mit einem Wartturm“) und in der „Jungfrau von Orleans“ (V, 11 und 12) der Fall ist.

In der Szene im Nonnenkloster (I, 2) wird durch das Hineinspielen der Vorgänge außerhalb der Bühne noch ein mächtiger künstlerischer Effekt erreicht. Während Katharina von jenem mystischen Heiland schwärmt, der nur ihr gehören würde:

„Den möcht' ich fassen, mir ihn selbst gestalten,
In ihn mich ganz versenken, und mit ihm
Aus freier Willkür liebend untergehn“ —

erschallt von außen her, gleichsam als Beantwortung ihrer undeutlichen Wünsche, der Ruf der versammelten Menge: „Es lebe Martin Luther!“ (v. 712 ff.). Dieses wundervolle Zusammenklingen der heimlichen Regungen in der Seele der Heldin mit den lauten Stürmen von außen ist von überwältigendem Eindruck und wegen des symbolischen Gehaltes wirklich bewunderungswürdig.

* *
*

Aktionsszenen, Szenen, in denen die Handlung vor allem durch äußeres Spiel, durch Bewegung oder Mimik zum Ausdruck kommt, begegnen wir in der „Weihe der Kraft“ weniger als in Werners früheren Dramen, aber sie sind doch vorhanden. Am Schluß des I. Aktes wirft Luther die päpst-

lichen Schriften ins Feuer — ein Schritt, der, obwohl er bloß durch äußere Bewegung zum Ausdruck gelangt, doch für die Handlung von entscheidendem Gewicht ist. Plump-komische Vorgänge haben wir dann in der nächsten Szene (II, 1). Man stemmt sich gegen die Tür zu Luthers Zelle, und Luthers Vater sprengt endlich die Tür mit einer Hacke auf. Im III. Akt sind wir Zeugen des Aufzugs zum Reichstag. Zu Ende des IV. Aktes erscheinen auf der Bühne Reiter zu Pferde und nehmen Luther gefangen, während der treue Hubert zur Verteidigung einen Ast vom Baume bricht und selbst mit einer Lanze durchstochen wird. Besonders reich an Aktionsszenen ist der V. Akt. Da hält zu Anfang ein Priester die Totenmesse ab, dann wird der Sarg fortgetragen. In der nächsten Szene läßt der Dichter Luther und Theobald auf der Bühne sich zum Schlafen niederlegen und wirklich einschlummern. Und vollends die Schlußszene: da erscheint Franz, wütend, mit wahnsinnigen Geberden, zerrt an Katharina, zückt sein Schwert gegen sie. Und zusammen mit ihm erscheinen die Bilderstürmer, die alles in der Kirche umwerfen, zerstören, den Hochaltar niederreißen. Und schließlich sind wir sogar Zeugen eines hitzigen Gefechtes zwischen den Bilderstürmern und den Fürsten, und sehen, wie Theobald niedergestochen wird.

Mit Ausnahme des Schläfchens überschreiten jedoch die übrigen mimischen Vorgänge nicht das Maß des auf der Bühne Üblichen — sie arten aber auch niemals zu bloßen Pantomimen aus und treten überhaupt nie in die erste Reihe der Handlung.

* * *

Auch bei Anwendung von übernatürlichen Effekten legte sich Werner diesmal Mäßigung auf. Er hatte ihrer nie entraten können. In den „Söhnen des Thals" fällt ein Blitz herunter und entzündet den Scheiterhaufen auf der Bühne. Im „Kreuz an der Ostsee" entfallen dem gefangenen Warmio — gleich der Schillerschen Jungfrau von Orleans — beim Anblick seiner Braut plötzlich die Fesseln von selbst, damit

er ihr in die Arme stürzen kann. Und so brachte denn Werner auch in die „Weihe der Kraft“ zwei übernatürliche Effekte, die aber beide ihre Ahnherren in der Literatur besitzen. Das eine Mal erscheinen in einer Wolke zwei Engel, die den Schlummernden die Zukunft weisen — es gemahnt uns sogleich an „Richard III.“ (s. oben). Und wenn Luther dann Gottes Flammen über die Bilderstürmer herabruft und ein Blitzstrahl seinen Worten folgt, so erinnern wir uns wieder, daß in der „Jungfrau von Orleans“, von der ja Werner so manches gelernt hat, Schiller sich des nämlichen Wunders bedient.

* * *

Es erübrigt uns noch, in diesem Zusammenhange über Massen- und Schauszenen zu sprechen. Es kommen hier die folgenden Szenen in Betracht: I, 1; I, 3; III, 3 und IV, 1.

An den beiden ersten Stellen, die wir als eigentliche Volksszenen bezeichnen dürfen, fällt es auf, wie ganz und gar nicht individualisiert die einzelnen Gestalten sind. Es dominiert beide Male eine Person, um die sich die anderen bloß theatermäßig, die Rede bald unterbrechend, bald ihr zustimmend, gruppieren. In der ersten Szene des I. Aktes nimmt Hubert die Hauptrolle ein. Der Dichter legt in seine lange Erzählung die Charakteristik Luthers hinein, und nur um diese dramatischer zu gestalten, läßt er sie von den andern unterbrechen. Man streitet über den Inhalt, und gerade die jeweiligen Zurufe bieten Motive zur weiteren Entfaltung der ihrem Wesen nach rein epischen Rede. Und ebenso sieht es in dem der Verbrennung der Bulle voraufgehenden Auftritt aus. Auch hier wird der weitaus größte Teil der Szene durch die Rede Katharinas für die „wahre Lehre“ und gegen den Ketzer ausgefüllt. Weder hier noch dort übt das Volk irgend einen Einfluß auf die Handlung: es spielt eigentlich gar nicht mit, es ist bloß sprechende Dekoration. Und in diesem Sinne werden auch die beiden Szenen von Werner behandelt: es werden uns keine Typen vorgeführt, wir bekommen nur hie und da einzelne Zurufe zu hören, die lediglich die Aufgabe

zu haben scheinen, die Rede, die an beiden Stellen vom Stapel gelassen wird, lebendiger zu gestalten.

Anders verhält es sich mit den eigentlichen Massenszenen. Ich sage mit Absicht: eigentliche Massenszenen. Denn für gewöhnlich fallen die Begriffe: Massen- und Volksszene zusammen. Aber wir sahen, daß die Volksszenen bei Werner keine Massenszenen sind — in dem Sinne, daß eben das Volk als Masse nicht handelnd auftritt. Und wiederum haben wir in unsrem Stücke Szenen, wo Massen wirklich handelnd in den Gang des Dramas eingreifen, die aber dennoch keine Volksszenen im landläufigen Sinne bilden.

Es sind die Szenen: III, 3 und IV, 1, um die es sich hier handelt — der Zug zum Reichstag und die Reichsversammlung. Vor allem die letztere. Was den Charakter der Volksszenen sonst ausmacht: das Abgerissene, Sprunghafte, das Durcheinanderwogen von verschiedenen Stimmen — das vermissen wir hier. Das Gegenteil davon ist der Fall: es herrscht Rhythmus in dem ganzen. Oder eigentlich nicht Rhythmus. Denn Rhythmus läßt sich ja auch in Shakespeareschen Volksszenen, in Schillers Räuberszenen, in der Rütli-Szene und auf dem polnischen Reichstag im „Demetrius" nachweisen. Vielmehr: eine pedantische Ordnung. Etwa, wie in einer Sitzung von Akademikern, wo die einzelnen Mitglieder der Reihe nach mit Ruhe und Würde ihre Meinung aussprechen. Und gerade das ist es, was die Wernersche Reichtagszene von dem Reichstag im Demetrius unterscheidet. Während bei Schiller aus den vielen zerstreuten Bemerkungen und Zurufen der Sapieha, Odowalsky u. s. w. das Bild der Masse hervorwächst, malt Werner jede Gestalt für sich, abgesondert von allen übrigen. Es stehen sich hier zwei diametral entgegengesetzte Techniken gegenüber. Schiller rühmt einmal an Shakespeare, er nehme im Julius Cäsar „mit einem kühnen Griff ein paar Figuren, ich möchte sagen, nur ein paar Stimmen aus der Masse heraus, läßt sie für das ganze Volk gelten, und sie gelten das wirklich."[1] Und so verfährt auch Schiller

[1] An Goethe, 7. April 1797.

selbst. Bei SHAKESPEARE sowohl wie bei SCHILLER tritt das Volk als ein „poetisches Abstractum“, als eine Masse auf, aus der bloß einzelne Köpfe von Zeit zu Zeit hervortauchen. Diesen Weg ging dann KLEIST in Anlehnung an die Antike zu Ende: in seinem Guiskard-Fragment unterscheidet er nicht einmal die einzelnen Stimmen, sondern stellt das Volk als ein Ganzes hin. Anders WERNER. In den früher besprochenen „Volksszenen“ bewegte er sich noch auf SHAKESPEARE-SCHILLER-schen Pfaden. Hingegen in der Reichstagszene individualisiert er. Er gibt uns kein „Abstractum“, vielmehr Gestalten mit ausgeprägten Zügen. Die Reden bei der Stimmenabgabe sind so glücklich variiert, sie sind alle so charakteristisch, daß jede einzelne von ihnen stets das volle individuelle Bild des Sprechers liefert: der derbe Fugger, dem es nur darum zu tun ist, daß die Interessen und Privilegien seines Standes gewahrt werden und der sich im übrigen um Recht oder Unrecht nicht viel kümmert; der ehrliche, gerade Ritter Dalberg, der den mutigen Sinn in Luthers Wesen liebt und schätzt[1]; der Reichsgraf Stolberg, in welchem uns ein spitzfindiger Jurist vorgeführt wird, der genau zwischen dem Ketzer und dem Meuter Luther unterscheidet; der ehrenfeste Herzog Georg, der zwar der grimmigste Feind Luthers ist, dem aber das im Namen des Kaisers und des Reichs einmal gegebene Wort über alles heilig ist — u. s. w. Die verschiedensten Profile ziehen vor unseren Augen vorüber, alle mit scharfen Strichen gezeichnet. — Ob indessen diese Art, die Massen handelnd

[1] Die von JULIAN SCHMIDT in seiner Ausgabe der „Weihe der Kraft“ (Leipzig 1876), S. 192 ausgesprochene Vermutung, daß es sich bei der Erwähnung Dalbergs in der Reichstagsszene lediglich um ein Kompliment für den Primas dieses Namens, dem WERNER allerdings schon um diese Zeit zum Dank verpflichtet war (s. Brief an SCHEFFNER, Bl. f. litt. Unterh., Jahrg. 1834, S. 1178), handle — beweist nicht nur, wie man allgemein WERNER alles zuzumuten geneigt ist, sondern auch, daß zuweilen selbst dem gelehrtesten Kritiker die Kenntnis der elementarsten Dinge abgeht. Die Dalbergs wurden nämlich offiziell bei jeder Reichsversammlung vom Herold mit vollem Namen aufgerufen. Siehe: MEYERS kleines Konversationslexikon, Stichwort: Dalberg.

einzuführen — die Art nämlich, sie durch ihre Vertreter nacheinander in größter Ruhe und Ordnung sich aussprechen zu lassen, auf der Bühne dieselbe Wirkung erzielt, wie die SHAKESPEARE-SCHILLERsche Methode, das scheint mir allerdings sehr zweifelhaft.[1]

Die zweite Massenszene: der Zug zum Reichstag, ist mehr eine Schauszene. Sie gemahnt uns gleich im ersten Augenblick an den Krönungszug in der „Jungfrau von Orleans". Doch WERNER ist es hier einmal gelungen, SCHILLER bei weitem zu übertreffen. In der „Jungfrau von Orleans" schreitet der ganze lange Zug ähnlich wie in SHAKESPEARES Heinrich IV. (2. Teil, Schlußszene) schweigend über die Bühne hin. Der Dichter macht gar nicht den Versuch, ihn irgendwie redend in das Drama zu verweben. Nicht einmal das doch scheinbar so Naheliegende: die dem Zug zuschauenden Schwestern der Johanna sich über die Gestalten, die da vor ihnen vorbeimarschieren, unterhalten zu lassen. Ihre Reden kommen erst hinterdrein. Während des Zuges bleibt alles stumm: wir vernehmen bloß das Getrampel der Schritte. Was uns SCHILLER gibt, ist ein opernhafter Aufzug, der durch äußeren Prunk, durch Kostüme, Waffen u. dgl. wirkt und nur die Schaulust befriedigt.

WERNER aber, bei dem ja schließlich der Zug zum Reichstag aus der gleichen Sucht nach äußeren Effekten wie bei SCHILLER hervorgegangen ist, und der dieser Sucht in den „Söhnen des Thals" etwa in jener Szene, wo die Ältesten des Thals in gold-, silber- und feuerfarbenen, in luftblauen und wassergrauen Gewändern auftreten[2], die Zügel sorglos schießen ließ — WERNER ist es diesmal gelungen, die schwierige Auf-

---

[1] HEBBEL, für den es ausgemacht war, „daß die Menschen sich bis jetzt in Masse noch immer miserabel bei der Parade ausnehmen", und der dies im „Egmont" ebenso wie bei SHAKESPEARE bestätigt fand, würde sich wohl zu der WERNERschen Art hinneigen. Vergl. Werke, herausgegeben von RICH. M. WERNER, Bd. X, S. 406 (Kritik des „Masaniello" von ALEX. FISCHER).

[2] „Theater", II, S. 269.

gabe zu lösen: nämlich, das theatralisch-glänzende durch künstlerische Behandlungsweise zu rechtfertigen.

Werner hat in seinen Aufzug einen Kontrast hineingetragen, wodurch vor allem eine dramatische Situation geschaffen wurde. Der Zug ist in zwei Parteien geteilt: der Kaiser und die Reichsfürsten auf der einen Seite, die der Reihe nach erscheinen nnd vorbeiziehen, — auf der anderen Luther mit seiner Schar, harrend bis der Fürstenzug vorüber ist, um sich ihm dann erst anzuschließen. Werner schreibt in den beiden Szenenangaben dem Aufzuge größtmöglichen Pomp vor (die Fürsten sitzen selbstverständlich zu Pferde!) — er überbietet hier in seiner Weise Schiller, obgleich es ja bekannt ist, mit welchem Aufwand von Theaterschmuck Iffland auch den Schillerschen Aufzug auf die Berliner Bühne gebracht hat. Aber dennoch ist es keine bloße Schauszene, die uns Werner bietet. Die vorbeiziehenden Gruppen werden redend eingeführt. Und die Art und Weise, wie der Dichter dies veranstaltet, ergibt sich aus der eben angedeuteten Aufstellung der Parteien. Luther und sein Gefolge, die während der ganzen Szene auf der Bühne stehen, singen den Psalm: „Ein' feste Burg", und nach einer jeden gesungenen Strophe zieht ein neuer Trupp über die Scene. Die vorbeireitenden Fürsten ermahnen oder warnen Luther oder wollen ihn bekehren — sie werfen ihm in Vorbeigehen immer je zwei Verse zu, worauf der Gesang mit der folgenden Strophe einsetzt. Und es fügt sich so, daß gerade jede neue Strophe wie eine Antwort auf die eben vernommenen Worte klingt. Den Höhepunkt aber erreicht die Szene, als dem Kaiser, der sein Pferd anhält und Luther streng fixiert, das Szepter entfällt, während der Reformator unerschrocken dasteht. Der Dichter läßt durch diesen Auftritt sinnreich die Vorgänge in der Reichsversammlung ahnen, wie denn auch die ganze Szene durch die Vorführung einzelner charakterischer Gruppen dem äußeren Bau der Reichstagszene, wie wir sie oben geschildert haben, völlig analog ist.

Es entspricht der romantischen Theorie von der Vereinigung aller Gattungen der Poesie und Künste, Dramatisches mit Lyrischem zu durchweben und vor allem Dichtkunst und Musik miteinander zu verschmelzen. Seitdem Wackenroder in den „Herzensergießungen“ die geheime Verwandtschaft der Künste verkündet hatte, trieb man im romantischen Kreise die Vermischung des Poetischen und Musikalischen mit besonderem Eifer, und Tieck machte sie in „Sternbald“, „Zerbino“ und vor allem in „Genoveva“ und „Octavian“ zum Hauptprinzip seiner Dichtung. Auch bei Werner, dem Bewunderer Tiecks, muß die Musik in den Dienst der Poesie treten und an der Stimmungserregung mitarbeiten. Doch spielt sie in seinen anderen Dramen eine viel größere Rolle als in der „Weihe der Kraft“. Im „Kreuz an der Ostsee“ und in der „Kunegunde“ verwertet sie der Dichter, um eine Kontinuität zwischen zwei Akten zu erlangen. Es wird demnach für die Zwischenpausen eine bestimmte Musik vorgeschrieben. Die wildkriegerische Musik, die bereits vor dem Schlusse des II. Aktes im „Kreuz an der Ostsee“ eingesetzt hat, füllt den Zwischenraum zwischen dem II. und III. Akte aus, ebenso das Glockengeläute — und beides klingt noch während des III. Aktes nach. Das Gleiche geschieht auch in der „Kunegunde“. Hier verlangt der Dichter einmal für den Zwischenakt (III—IV) eine Musik, welche, „die Haltung des Totenamtes bezeichnend, aus einem Trauermarsche in den geistlichen Kirchenstil übergeht.“[1]

In der „Weihe der Kraft“ wirkt die Musik allerdings nur im Rahmen der einzelnen Akte mit, aber hier nimmt sie auch eine bedeutende Stellung ein. Sie wird verwertet:

1-ens als äußerlicher Effekt ohne Wortbegleitung, bloß als Mittel zur Hebung der Stimmung. Dazu bedient sich der Dichter, ähnlich wie in den anderen Stücken, des Glockengeläutes. In der Nonnenszene des ersten Aktes hört man, der hier herrschenden Stimmung entsprechend, nur ein schwaches Läuten. In der 2. Szene des III. Aktes (im deutschen Ordens-

[1] „Theater“, Bd. VI, S. 189.

haus) dagegen vernimmt man zusammen mit dem mächtigen Puls der jetzt rapid steigenden Handlung „das Läuten einer großen Glocke“, wie WERNER vorschreibt — und dies zieht sich in langsamen Schlägen bis ans Ende des Aktes fort. Ähnlich geschieht es im zweiten Teile der „Söhne des Thals“, wo sowohl während der Hochgerichtsszene als in der ihr vorausgehenden Szene in Molays Gefängnis und während der darauffolgenden Weihe der „Kreuzesbrüder“ — also bis zum Schlusse des Stückes die Totenglocken in ernsten Tönen schlagen. — Hierher gehören auch die Harfenklänge, die im Momente, da Theobald stirbt, ertönen und die auch in der Wartburgszene das Erscheinen der beiden Schutzengel: Elisabeth und Therese, begleiten. — Die Anwendung der Musik erfolgt

2-tens in Form von Chorgesängen. Wir haben:

a) einen Chor der Bergleute am Anfang und am Schlusse des Stückes,
b) einen Chor der Nonnen (I, 2),
c) einen Chor der Studenten (I, 3),
d) einen evangelischen Chor, gebildet aus Luther und dessen Begleitern (III, 3 und IV, 2), und
e) einen Chor von Knaben und Mädchen zu Anfang des V. Aktes in der Nonnenkirche.

In dieser Partie nimmt WERNER teilweise gegebene Lieder in sein Drama herüber. Der Refrain im Gesang des Nonnenchors: „Miserere . . .“ ist dem Hymnus der katholischen Kirche „Dies irae“ entnommen. Die beiden Male, wo der evangelische Chor auftritt, werden mit Glück lutherische Gesänge verwendet, wodurch das geistliche Kolorit trefflich zur Geltung gelangt. Das eine Mal (III, 3) wird der Psalm: „Ein' feste Burg“[1] vorgetragen, das andere Mal (IV, 2) der

[1] Neueren Forschungen zufolge ist dieses Lied erst im Jahre 1527 beim Herannahen der Pest entstanden (s. SCHERER, Gesch. d. dt. Literatur, 9. Aufl., S. 282 u. 750). Daß aber früher allgemein angenommen wurde, Luther hätte dasselbe schon im Jahre 1521, auf der Reise nach Worms, gedichtet, bezeugt UHLAND, Gesch. d. deutschen Dichtkunst im 15. und 16. Jahrhundert (s. UHLANDS sämtliche Werke, ed. HOLTHOF, S. 487).

Hymnus: „HERR Gott dich loben wir“.[1] — Auch das kecke Studentenlied mit seinem burschikosen Ton und dem prächtig wiedergegebenen Zeitkolorit dürfte, wenn auch nicht ganz herübergenommen, so doch einem gleichzeitigen nachgedichtet sein.

3. Die dritte Reihe bilden die mystischen Duette: Theobald-Therese (IV, 2) und Elisabeth-Therese (Wartburg-Szene) — das erstemal wird der Wechselgesang von Hubert auf einem Waldhorn begleitet (ein bekanntes Tiecksches Motiv), das zweitemal von Harfentönen.

4. Endlich haben wir unmittelbare lyrische Ergüsse in Form von kurzen Monologen, die solo gesungen werden. Hierher gehören jene schönen Verse der Therese, denen allerdings der Dichter durch seine Sucht, alles allegorisierend zu erklären[2], den ursprünglichen poetischen Reiz benommen hat — die Verse von der Blüte, die im Schneebett schlummert und dann im Mai hinauf zu ihren Brüderlein zieht (II, 2); ferner das kurze Lied Huberts zu Anfang der Waldszene — und schließlich der Kirchenhymnus „Stabat mater“ im Munde Katharinas nach Abgang der Äbtissin in der ersten Szene des V. Aktes. Wir dürfen hier eine Anlehnung an „Faust“ annehmen, zumal das Faust-Fragment (1790) die Zwingerszene bereits enthielt. Es ist die gleiche Situation wie im Faust: die Schmerzensreiche wendet sich an die mit dem Schwert im Herzen. Während aber Goethe das Stabat mater für Gretchen, das bürgerliche Mädchen, genial in die deutsche Sprache übertragen hat, läßt Werner die Nonne den Hymnus (von dem er übrigens nur die ersten drei Verse verwendet) im Original sprechen. Und wie Goethe, setzt sich auch Werner über den Anachronismus hinweg, der dadurch entsteht, daß sowohl Gretchen als Katharina vor das Bild der Mater dolorosa hinsinken, während doch dieses erst gegen Ende des XVI. Jahrhunderts sich verbreitet hat.[3] — Noch einmal begegnen wir bei Werner

[1] Der Hymnus trägt in Luthers Geistlichen Liedern die Überschrift: „Der Lobgesang: Te deum laudamus. Verdeutscht.“

[2] Siehe Teichmanns literar. Nachlaß, S. 310.

[3] Vergl. Minor, Goethes „Faust“ I, S. 194.

einer direkten Anlehnung an Faust: in der „Kunegunde“. Diesmal nahm WERNER aus der Domszene das „Dies irae“ herüber. Daß WERNER dabei sicher an GOETHE gedacht hat, zeigt uns jener Brief WERNERS an GOETHE, datiert: „Heidelberg, den 12ten July 1808, Morgens um 4 Uhr“ — wo er im verzückten Tone von dem „göttlichen Weltall Faust genannt“ spricht: „Welchem von Helios Riesenwerken auch die Unsterblichkeit den ersten Preis einräumen möge, in Seiner glanzvollsten Eigenthümlichkeit strahlt er im Faust...“ Und schon in seinem zweitnächsten Briefe (vom 22. November 1808) berichtet er „Helios“ von dem Entwurf zum Kunegunden-Drama.[1] —

Daß die musikalischen Partien mit zu dem großen Erfolg der „Weihe der Kraft“ auf der Berliner Bühne beigetragen haben, versteht sich von selbst. ANSELM WEBER, der Kapellmeister am königl. Hoftheater, hat die Lieder in Töne gesetzt — er hatte zwei Jahre vorher das gleiche für SCHILLERS Tell getan[2] und im Jahre 1807 auch die „Söhne des Thals“ und 1815 „Des Epimenides Erwachen“ mit Musik ausgestattet.[3]

* * *

An die gesungenen reihen sich die beiden gesprochenen Monologe an: Luthers Gebet (III, 2) und Katharinas Monolog zu Anfang der mystischen Szene des IV. Akts. Der erstere benutzt ein wirkliches, historisch verbürgtes Gebet Luthers und soll uns noch im nächsten Kapitel eingehender beschäftigen. Wir wollen also hier nur den letzteren, den Monolog Katharinas, in Betrachtung ziehen. Dieser bildet den einzigen wirklich dramatischen Monolog, den wir in unserem Drama haben. Es ist kein ruhiger lyrischer Erguß, sondern hat, gleich dem Monolog der Johanna am Anfang des IV. Akts der „Jungfrau von Orleans“, zu seinem Inhalt einen inneren Kampf, der mit einer Wendung in der dramatischen Handlung in Verbindung steht. Diesen SCHILLERschen Monolog hatte WERNER schon

---

[1] Siehe Schriften der Goethe-Gesellschaft, Bd. 14, S. 11 und 27 ff. und die Einleitung von WALZEL, S. XXVII.

[2] Siehe ANTON BIRLINGER in D. N. L., Bd. 123, I, S. 220.

[3] Siehe TEICHMANN, a. a. O. S. 365 (Beilagen).

früher einmal nachgebildet: im zweiten Teil der „Söhne des Thals“, Akt III, Szene 7. Dort wie hier tritt eine Jungfrau auf, die durch einen Schwur an das Heilige gebunden und zur Entsagung verpflichtet, diese Fesseln zu zerreißen willens ist. Auch in der „Weihe der Kraft“ haben wir eine gleiche Situation: nur ist der Ton hier viel gemilderter, gedämpfter. Der innere Kampf, der beim Gedanken an den einst geleisteten Schwur in der zweiten und dritten Strophe auflodert, tritt dann zurück vor der Erkenntnis von dem göttlichen Ursprung des anfangs für sündig gehaltenen Gefühls. Es wird im ganzen Monolog überhaupt, der hier bereits vorherrschenden mystischen Stimmung entsprechend, das Dunkle, Dämmerhafte angestrebt und die Sprache kleidet sich in symbolische Ausdrücke („Heiland“ und „Altar“ gehören zu den wiederkehrenden Reimen).

Wie sehr Werner bei den beiden zitierten Monologen an Schiller gedacht hat, geht schon aus ihrer äußeren Form hervor, daraus nämlich, daß wie der erwähnte Monolog der Jungfrau von Orleans durch die stolzen Stanzenstrophen und die spanischen vierfüßigen Trochäen sich von den übrigen Szenen abhebt (ebenso wie der andere Monolog am Schlusse des Prologs), so auch die beiden Wernerschen Monologe mit auffallenden künstlichen Metren sich schmücken. In dem Monolog der Agnes („Söhne des Thals“) haben wir die selten vorkommenden, in die Mitte der Verse hineingreifenden Kettenreime (in denen Werner später auch den Rheinfall besungen hat) und ein Sonett, im Katharina-Monolog aber die schwierige, kunstvolle Sestinenform. Und hier läßt sich auch eine direkte Einwirkung Schillers nachweisen. Wenn Katharina die Worte spricht:

> „Wird er, der mir im Weh'n der Eichenbäume
> Erschien . . .“ (v. 2810) —

so denken wir unwillkürlich an die Verse der Johanna:

> „Hätt' es nie in deinen Zweigen,
> Heilige Eiche, mir gerauscht!“

Zu bemerken wäre hier schließlich noch, daß wir solchen Monologen, wie sie SCHILLER vor allem liebt: nach einer bewegten Szene in Form einer Schlußbetrachtung, bei WERNER überhaupt nur selten begegnen — und speziell in unserem Drama auch jenes Kunstmittel, das in den sonstigen Stücken, z. B. im „Attila“, im „Vierundzwanzigsten Februar“ (Kurt) oft wiederkehrt, nämlich die Personen „beiseite“, „vor sich“ sprechen zu lassen, gänzlich fehlt.

Viertes Kapitel.

Der Dichter und die Geschichte.

WERNERS Quellen. — Geschichtliche Vorgänge, die in die „Weihe der Kraft" hineinspielen. — Ihre Verwertung. — Kompositionsrücksichten. — Luthers Gebet bei WERNER und in den Quellen. — Reichstagsrede. — Der Geschichte widersprechende Momente.

Als Quelle, aus der WERNER bei Abfassung seines Schauspiels schöpfte, wird KARL LUDWIG WOLTMANNS „Geschichte der Reformation in Deutschland" bezeichnet. Das Werk, das in Altona 1801 zu erscheinen begann, ist gerade um jene Zeit, da WERNER mit seinem Drama beschäftigt war, mit dem dritten Bande komplett geworden und soll ihm von JOHANNES VON MÜLLER geliehen worden sein.[1] Indessen wird man sehr enttäuscht, wenn man das WOLTMANNsche Werk zur Hand nimmt und darin das zu finden hofft, was an unsrem Drama, an der Art, wie der Dichter die Person Luthers auffaßt, originell ist.

---

[1] Siehe DÜNTZER, „Zwei Bekehrte", S. 77. — Allerdings ist es mir, obgleich ich meistens auf die Quellen selbst, soweit sie mir zugänglich waren, zurückgegangen bin, unergründlich geblieben, wie DÜNTZER dazu kam, die Reformationsgeschichte, die WERNER in jenem seltsamen Schriftstück, das uns erhalten ist (s. Briefe an JOH. v. MÜLLER, herausgegeben von MAURER-CONSTANT, Schaffhausen 1840, Bd. 4, S. 389), erwähnt, mit der WOLTMANNschen Geschichte der Reformation zu identifizieren.

Woltmann behandelt die Geschichte der Reformation seit dem Reichstage zu Nürnberg, also seit dem Jahre 1543, während die Vorgänge unsres Dramas in die Jahre 1520—22 fallen. Bloß im ersten Buch des I. Teiles (291 Duodez-Seiten enthaltend) gibt der Verfasser in Form einer Einleitung eine summarische Übersicht über die dem Reichstage zu Nürnberg vorausgegangenen Ereignisse. Dieses Kapitel mag Werner gelesen und sich vielleicht einiges daraus angeeignet haben — allerdings nicht viel, weil ja der Abschnitt nicht ausführlich genug behandelt ist, um auf Einzelheiten eingehen zu können, und schließlich nur etwas bietet, was in jedem Handbuch vollständiger zu finden gewesen wäre. Auf jeden Fall steht es fest, daß Werner dasjenige, was er für sein Drama nötig hatte, bei Woltmann nicht finden konnte.

Wir dürfen dagegen annehmen und manche Anzeichen, die uns später begegnen werden, sprechen dafür, daß Werner die Quellen selbst — in diesem Falle die Lutherschen Schriften — studiert hat. Denn gerade das, was uns in der „Weihe der Kraft“ vielleicht am meisten verblüfft: die Sicherheit in der Wiedergabe der Eigenart des Reformationszeitalters, das trefflich durchgeführte Kolorit der geschichtlichen Szenen, kurz (um ein Lieblingswort von Tieck anzuwenden) „das Klima“ derselben — gerade das ließ sich ja nicht in der kurzen Zeit, die Werner von der Ankunft in Berlin bis zur Fertigstellung seines Dramas zur Verfügung hatte, aneignen. Hingegen ist es sehr wahrscheinlich, daß er sich schon vorher, in Warschau oder Königsberg, ohne ein bestimmtes Ziel zu haben, mit der Reformationsgeschichte befaßte; denn daß er zu jener Zeit eingehende geschichtliche Studien getrieben hat, das beweisen ja seine beiden früheren Dramen: „Die Söhne des Thals“ und „Das Kreuz an der Ostsee“ mit den zahlreichen Anmerkungen unter dem Text und dem ausführlichen historischen Vorbericht, der dem „Kreuz an der Ostsee“ vorausgeschickt ist.

Wir haben es übrigens gar nicht nötig, nach den Quellen, die Werner bei seinem Drama benutzt haben mag, zu forschen. Denn auf die innere Wahrheit der Geschichte hat ja Werner

ohnehin ganz verzichtet und sie vielmehr seinen eigenen Zwecken angepaßt. Die Quelle aber hierzu lag in ihm selbst, in seiner geistigen Prädisposition, oder besser: in der Entwicklung, die sein Geist genommen hat. Doch die äußere Wahrheit, die hat er beibehalten. Geschichtliche Vorgänge führt er in seiner Dichtung vor, und die Personen, die auftreten, sind — mit Ausnahme der in der mystischen Handlung agierenden — geschichtlich.

* * *

Werfen wir nun einen Blick auf die historischen Momente, die in unserem Drama zur Geltung kommen.

Die ersten vier Akte umspannen die Zeit von der Verbrennung der Bulle bis zur Fällung des Wormser Edikts. Nach der Geschichte spielten sich die Vorgänge folgendermaßen ab:[1]

Am 10. Dezember 1520 verbrennt Luther in Wittenberg die Bulle samt den päpstlichen Dekretalien. Unabhängig davon fordert Karl V., dem Drängen der lutherischen Partei nachgebend, den Kurfürsten Friedrich auf, er möchte Luther zum Reichstag nach Worms mitbringen. Luther erklärt dem Kurfürsten noch am selben Tage seine Bereitwilligkeit: selbst krank wolle er kommen, denn der Ruf des Kaisers sei für ihn der Ruf des Herrn. Indessen zieht der Kaiser schon am 17. Dezember seine Einladung zurück, da Luther inzwischen dem kirchlichen Banne verfallen war. Nun verstreichen volle drei Monate, während welcher Zeit die verschiedenen Einflüsse pro und contra an dem kaiserlichen Hofe sich geltend machen, bis es endlich dazu kommt, daß der Kaiser am 6. März 1521 Luther feierlich nach Worms zitiert und ihm einen Geleitbrief ausstellt. In der zweiten Hälfte März wird die Zitation Luthern eingehändigt, und gleich darauf macht sich dieser auf den Weg. In Worms trifft er am 16. April ein und stellt sich

[1] Ich verwerte hier die Darstellungen von Bezold (Allg. Gesch. in Einzeldarstellungen, hrsg. von Wilh. Oncken. III, 1, S. 316—399) und Köstlin (Martin Luther, Bd. I, Kap. 15—18).

schon am nächsten Tage vor die Reichsversammlung, erbittet sich aber, da eine entscheidende Antwort von ihm gefordert wird, eine Bedenkzeit. Am 18. erscheint er zum zweitenmal vor den Ständen und hält die berühmte Rede, nach der die Sitzung geschlossen wird. Luther kommt nicht mehr vor den Reichstag. Während der nächsten Tage werden Verhandlungen auf privatem Wege mit ihm gepflogen. Da alles jedoch ohne Erfolg bleibt, wird er aufgefordert, Worms zu verlassen. Und am 26. April reist Luther wirklich, ohne daß ein Urteil in seiner Sache gefällt worden wäre, ab. Erst am 26. Mai, nachdem die Reichsstände Worms zum großen Teil bereits verlassen hatten, wurde vom Kaiser auf eigene Hand das Edikt gegen Luther (datiert vom 8. Mai) erlassen, das ihn in Reichsacht erklärte.

Unterdessen wurde Luther am 4. Mai unterwegs (und zwar nicht bei Worms, sondern auf dem Wege von Luthers Vaterstadt Möhra nach Gotha) auf Veranlassung des Kurfürsten überfallen und auf die Wartburg entführt. Hier weilte er fast ein Jahr — bis zum 1. März 1522. An diesem Tage flüchtete er aus seinem Schutzort und ging nach Wittenberg, um gegen die Umtriebe der extremen Elemente aufzutreten.

Die Ehe mit Katharina von Bora wurde erst am 13. Juni 1525 geschlossen.

* *
*

Dies in knappsten Zügen das Bild der geschichtlichen Ereignisse, die Werner in seinem Drama verwertete. „Die Weihe der Kraft“ beginnt mit der Verbrennung der päpstlichen Schriften und schließt mit der Ehe Luthers. Ein Zeitraum von viereinhalb Jahren scheidet die beiden Vorfälle voneinander. Und zwischen den einzelnen geschichtlichen Vorgängen, die in das Stück hineinspielen, liegt wieder eine mehr oder weniger größere Zwischenzeit. Eine Stetigkeit der Handlung, wie sie das Drama nötig hat, gibt es in der Geschichte nicht. Und so mußte sie sich der Dichter schaffen, wollte er nicht bloß eine lose Reihe von geschichtlichen Bildern liefern. Es war, was die Komposition betrifft, die schwierigste Auf-

gabe, die sich Werner je gestellt hat. In seinen sonstigen Dramen, bei denen ihm freilich schon die große geschichtliche Entfernung ihrer Stoffe zu gute kam, wußte er die Handlung auf einen Punkt zusammenzupressen, in welchem sich alle Strahlen derselben brachen und der eine straffe Konzentration zuließ. Vielleicht wäre es einem anderen Dramatiker möglich gewesen, auch in dem Martin Luther-Stoff ein ähnliches glückliches Moment zur dramatischen Behandlung ausfindig zu machen. Doch Werner war es gerade um die Masse prächtiger Bilder, die ihm die Reformationsgeschichte bot, zu tun. Diese herrlichen Tableaux wollte er vor allem vor seinem Publikum aufrollen — darauf hatte er ja diesmal seinen höchsten Trumpf gesetzt. Es galt also, die Weitschichtigkeit und den Reichtum des Stoffes möglichst ergiebig auszunutzen, dabei aber doch die Handlung so zusammenzudrängen, daß sie sich in einem fünfaktigen Drama bewältigen ließe.

Daß Werner in seiner Dichtung die Stetigkeit der dramatischen Entwicklung erreicht hat, suchten wir oben bei Betrachtung des Zeitproblems zu beweisen. Hier wollen wir untersuchen, auf welche Weise Werner dies zuwege gebracht hat und wie er sich überhaupt in der „Weihe der Kraft“ zur Geschichte verhält.

* * *

Werner hat die oben skizzierten geschichtlichen Vorgänge im großen und ganzen in seinem Drama verwertet. Nur daß er dabei einzelnes ausscheiden mußte, um dafür das andere desto stärker zu betonen. Und vor allem: er fühlte sich, da er kein Historiker, sondern ein Dichter war, durch die Zeit nicht gebunden und ließ also hie und da jede Rücksicht auf sie außer acht.

So läßt er alle die Verhandlungen, die der Einladung Luthers nach Worms vorausgingen, fallen und schließt fast unmittelbar an den Akt der Bullenverbrennung die formelle Zitation an. Der Zeitraum von mehr als drei Monaten, der die beiden Ereignisse voneinander trennt, existiert für den Dichter nicht. Nach der Geschichte trifft Luther am 16. April

in Worms ein, erscheint am 17. vor den Reichsständen, und dann wieder am 18., wo er seine Rede hält. Im Drama sieht WERNER mit richtigem Takt von all diesen Zwischengliedern ab: an Luthers Ankunft schließt sich seine Rede im Reichstag an — und an diese wiederum gleich die Entscheidung, die in Wirklichkeit von Luthers Rede durch einen Zeitraum von rund einem Monat geschieden war und die allerdings auch nicht in einer Plenarsitzung der Stände gefaßt wurde. Der ganze zweite Teil der Reichstagsszene, von jenem Augenblick an, da Luther den Saal verläßt, ist fingiert. Aber gerade dieser Teil bot ja dem Dichter Gelegenheit, seine eminente Charakterisierungskunst zu entfalten und dem Zuschauer glänzende Bilder vorzuführen. Und dann kam er dadurch auch in die Lage, Luthers Rede vor der Reichsversammlung und das Wormser Edikt in einer ununterbrochenen Szene zu vereinigen, was für die Ökonomie des Stückes von großem Vorteil war.

Die gleiche Rücksicht auf lokale sowohl wie temporäre Stetigkeit war auch bei der folgenden, der Waldszene, entscheidend. Der Dichter denkt sich die Situation so, daß nämlich Luther noch am selben Tage[1], da er im Reichstag seine Rede gehalten, Worms verläßt und in einem Walde in der Nähe der Stadt von den kursächsischen Reitern überfallen wird. Daß die Gefangennahme Luthers weitab von Worms erfolgte und von dem Erscheinen Luthers vor dem Reichstag durch einen Zwischenraum von mehr als zwei Wochen getrennt war, das ignoriert der Dichter. Und nur dadurch war es ihm möglich, den ganzen Komplex von Ereignissen, die mit Luthers Rede in Worms in Verbindung stehen, als eine in sich geschlossene Gruppe von Vorgängen in einem Akt mit nur einer Verwandlung zu behandeln.

Kühn setzt sich dann WERNER in der letzten Szene des Stückes über alle historischen Bedenken hinweg. Luther verläßt die Wartburg und erscheint in Wittenberg, um der Bilderstürmerei

[1] „Die Weihe der Kraft" v. 2856.

zu steuern. Aber hier haben wir mehr als einen allgemeinen Sturm auf die Bilder. Es ist beinahe eine soziale Revolution, wie sie erst drei Jahre später ausbrach, die uns der Dichter vorführt. Sogar die Reichsfürsten kommen in Wittenberg zusammen, und wir sind Zeugen, wie sie wider die Aufständischen auf der Bühne kämpfen.[1] Daß dies alles historisch völlig unbegründet ist, daß Luther vielmehr, da er nach Wittenberg kam, es nicht nötig hatte, irgend einem Blutvergießen Einhalt zu tun, sondern bloß in einer achttägigen Folge von Predigten gegen die allzu radikalen kirchlichen Neuerungen eines Karlstadt und dessen Anhängerschaft Stellung nahm — das wußte wohl auch der Dichter. Nur war es ihm, dem gewandten Dramatiker, auch diesmal darum zu tun, einen bedeutenden Moment zu schaffen, in dem die verschiedenen Motive zusammenträfen. Dazu mußten die Wittenberger Bilderstürmerei und der Bauernkrieg zusammenfallen und dieser in Wittenberg selbst ausgefochten werden. Auch ein Widerruf der gegen Luther ausgesprochenen Reichsacht mußte fingiert werden, wodurch eine Aussicht auf den Nürnberger Religionsfrieden (1532) hinzukam, wenn auch eine formelle Annullierung eigentlich niemals erfolgte. Und schließlich mußte sich all dem noch die Verbindung Luthers mit Katharina von Bora unmittelbar anreihen, und zwar in Gegenwart der versammelten Fürsten und des Volkes. Daß auch dieses unhistorisch ist, braucht wohl nicht erst besonders ausgeführt zu werden.

Gerade diese letzte Szene zeigt uns indessen besonders deutlich, wie Werner mit dem geschichtlichen Stoff umgeht. Er nimmt die einzelnen historischen Tatsachen herüber, wobei er aber sein Augenmerk vorzüglich auf die dramatisch wirksamsten Ereignisse richtet und diese nun der Konzentration seines Werkes wegen so zusammendrängt, daß die verschiedenen tatsächlichen Zwischenglieder fortfallen. Es ist, als würde er die höchsten Spitzen einer Alpenkette auf einen Punkt zu-

[1] Über die Bilderstürmer vergl. das noch aus der Warschauer Zeit stammende Wernersche Gedicht: „Phantasie 1798“ (S. W. I, S. 92ff.).

sammenschieben und dabei die vielen Anhöhen und die zahlreichen Täler, die sich dazwischen schlängeln, überspringen. So kommt es, daß der Historiker in WERNERS Dichtung vielen willkürlich konstruierten Fakten begegnen, daneben aber wieder Stellen finden wird, wo die geschichtlichen Vorfälle mit seltener Treue verwertet sind. Ja, an einzelnen Stellen wird es ihm sogar unzweifelhaft erscheinen, daß der Dichter direkt auf die historischen Quellen zurückgegangen ist und sie dann nicht selten wörtlich benutzt hat.

Nur einige Belege mögen hier folgen.

Luther soll nach der Tradition vor seiner Verteidigungsrede laut in seiner Kammer gebetet haben. Das betreffende Gebet aber ist aufbewahrt worden. WERNER verwertet dieses Motiv und läßt seinen Luther ebenfalls, unmittelbar bevor er sich zum Reichstag begibt, auf der Bühne ein inbrünstiges Gebet an seinen Gott richten. Und WERNER hat dabei ganze Sätze aus jenem Dokument, das sich unter Luthers Schriften findet, in diese Szene herübergenommen.

Ich gebe hier eine Zusammenstellung, aus der dies ersichtlich wird.[1]

Bei WERNER (v. 2285 ff.):	In LUTHERS Schriften:
Allmächtiger! . . . Welch elend Ding ist es um diese Welt! Wie ist der Teufel so gewaltig und voll List! Er überwältigt mich — das Urteil ist gefällt!	Allmächtiger, ewiger Gott! Wie ist es nur ein Ding um die Welt! . . . Wie klein ist das Vertrauen der Menschen auf Gott! . . . die Glocke ist schon gegossen und das Urteil gefället.
Ach Gott, ach Gott! — o du mein Gott! du mein Gott! Verlaß mich nicht, steh du mir bei! du mußt es, du! — Ist's meine Sach' doch nicht — was hab' ich hier zu thun? . . .	Ach Gott, du mein Gott, stehe du mir bei wider aller Welt Vernunft und Weisheit. Du mußt es tun: ist es doch nicht meine, sondern deine Sache. Hab' ich doch für meine Person allhie nichts zu schaffen . . .

[1] Das Gebet ist nach KÖSTLIN (a. a. O. I, S. 456) zitiert.



Hörest du mich nicht, du mein Gott? . . .	Hörst du nicht, mein Gott? . . .
Ha, du willst dich nur verbergen! Hast du mich umsonst erwählt?	Du verbirgst dich nur. Hast du mich dazu erwählt? ich frage dich, wie ich es denn gewiß weiß . . .
Fragen tu' ich dich, — doch weiß ich's, daß mich deine Allmacht stählt! . . .	

Auch die Rede vor der Reichsversammlung, die bei Werner die Form eines Resümee hat, die aber dennoch die wesentlichsten Punkte der Lutherschen Rede, wie sie sich in gleichzeitigen Quellen erhalten hat, sowie die Entgegnungen darauf möglichst genau wiedergibt, beweist, mit welcher Treue sich der Dichter an manchen Stellen an die geschichtlichen Zeugnisse gehalten hat. Auch hier finden sich wieder ganze Sätze nach den Originalquellen eingeflochten, auf deren Aufweisung ich indessen wohl verzichten darf. Ebenso begegnet man außerhalb dieser Rede verschiedenen Einzelheiten, die getreu herübergenommen sind — und die hier wiederum nicht sämtlich aufgezählt, sondern bloß als Beispiele angeführt werden sollen. Wenn Luther (II, 1) seinen Entschluß, zum Reichstag zu ziehen, in die Worte faßt:

„Fort nach Worms! — Und säßen
Auch soviel Teufel dort, als Ziegelstein'
Auf allen Dächern" (v. 1547 ff.) —

so sind es dieselben Worte, die der geschichtliche Luther dem warnenden Spalatin schrieb: er wolle gen Worms, „wenn auch so viel Teufel drin wären als Ziegel auf den Dächern."[1] Statt der Verse, die im Drama während des Aufzugs zum Reichstag Herzog Erich von Braunschweig an Luther richtet:

„Pfäfflein! Du gehst ein'n sauren Gang, den letzten!
Ich bin ein Kriegsmann — doch das wagt' ich nicht!" (v. 2341 f.)

---

[1] Siehe Köstlin, „Martin Luther" I, S. 442.

statt dessen hat der berühmte Kriegsmann und Feldherr Georg von Frundsberg Luthern, ehe er vorgelassen wurde, auf die Schulter geklopft und dabei gesagt: „Mönchlein, Mönchlein, du gehst jetzt einen Gang, einen Stand zu tun, dergleichen ich und mancher Oberster auch in unsern allerernstesten Schlachtordnungen nicht getan haben.“[1] Ebenso beruhen tatsächliche Einzelheiten, wie die, daß der katholische Herzog Erich Luthern nach dessen Rede eine Kanne Eimbecker Bier reichen läßt, auf Wahrheit. Nur daß Werner dieses Motiv mit den Gerüchten, die auf dem Reichstag umliefen, als wollte man Luther vergiften, verquickte.

Andererseits finden sich bei Werner wieder, außer jenen bereits besprochenen, aus Kompositionsgründen entsprungenen Abweichungen von der Geschichte, auch noch viele andere, den tatsächlichen Verhältnissen direkt widersprechende Momente. So die ganze zweite Szene des ersten Aktes. Die Aufhebung der Klöster fand zu jener Zeit noch gar nicht statt. Und vor allem: die Szene ist bloß Katharinas wegen ersonnen, das Kloster aber, in dem Katharina als Nonne weilte, befand sich nicht zu Wittenberg, sondern in Niemtzsch bei Grimma[2]. Katharina wird nach der Geschichte nicht aufgefordert, das Kloster zu verlassen: sie muß vielmehr aus den streng bewachten Mauern nächtlicher Weile flüchten. Es geschieht dies erst im Jahre 1523 — während unsere Szene am Tage der Bullenverbrennung, also am 11. Dezember 1520, spielt. Und überhaupt: alles, was sich auf Katharina und die mystische Handlung bezieht, ist bloße Fiktion des Dichters.

Der Historiker würde wohl noch manche Kleinigkeiten an unserem Drama auszusetzen haben: doch die licentia poëtica rechnet damit nicht. Ein Punkt sei hier aber noch

---

[1] Siehe Köstlin, a. a. O. I, S. 444.

[2] Werner ahnte wohl kaum, daß, wenn seine Angabe richtig und Katharina wirklich in Wittenberg Nonne gewesen wäre, die böswilligen Anspielungen des Verfassers des „Mönchshurenkriegs“ auf ein früheres Verhältnis Luthers mit Katharina dadurch eine Stütze gewonnen hätten!

erwähnt. Dresden wird an zwei Stellen (v. 179 u. 1944) als Residenzstadt von Kursachsen bezeichnet, obgleich es damals noch nicht einmal im Besitz Friedrichs des Weisen war[1]. Übrigens beging auch HEINRICH VON KLEIST im „Michael Kolhaas“ den gleichen Lapsus.

[1] Siehe JULIAN SCHMIDT in seiner Ausgabe der „Weihe der Kraft“ Leipzig 1876), S. XI.

Fünftes Kapitel.

Gestalten.

Personengruppen. — Verschiedene Charakterisierungsweisen. — Luther. — Direkte Charakterzeichnung. — Kaiser Karl als Gegenspieler. — Autocharakteristik. — Das historische Charakterbild. — Katharina von Bora. — Fortschreitende Charakterentwicklung. — Der psychische Prozeß bei Katharina. — Erkennungsszenen. — Theobald und Therese. — Episodengestalten.

Die sichere Hand, die beim Szenenbau zu erkennen ist, spürt man auch in der Charakterzeichnung. WERNERS Kunst des Charakterisierens hat schon Madame de STAËL bewundert[1] — und nirgends bewährt sie sich in solchem Maße wie in der „Weihe der Kraft".

WERNER liebt es, große Massen von Personen in seinen Stücken auftreten zu lassen. Aber er versteht es auch, sie zu meistern. Es herrscht Ordnung in dem Ganzen: man merkt einen bewußt ordnenden Geist dahinter. Wie sonst in den WERNERschen Dramen läßt sich auch in der „Weihe der Kraft" das zahlreiche Personal auf zwei Gruppen zurückführen. In dem ersten Teil der „Söhne des Thals" ist diese Zweiteilung noch nicht bemerkbar, dagegen ist sie in dem zweiten, technisch bei weitem fortgeschritteneren Teile deutlich ausgeprägt. Da haben wir auf der einen Seite den souveränen, geheim wirkenden „Thal"-Bund, auf der anderen die von ihm geleitete, als sein Werkzeug wirkende Welt; in der Mitte

[1] De l'Allemagne, Chap. XXIV.

aber die Figur des Großmeisters Molay. Und ebenso im „Kreuz an der Ostsee“: das Christentum und das Heidentum, Polen und Preußen — und die beiden Teile wieder gruppiert um das durch mystische Liebe verbundene Paar: Warmio und Malgona. In unserem Drama bildet das Zentrum Luther, die anderen Personen aber scharen sich um ihn oder sie stehen, ihm feindlich gesinnt, außerhalb seines Kreises. Die Einteilung ergibt sich von selbst und kommt besonders am Schlusse des dritten Aktes (Zug zum Reichstag) zur Geltung, wo fast alle Personen des Stückes auftreten und wo auch fürs Auge eine Zweiteilung sich ergibt. Daß dadurch eine Übersichtlichkeit in die große Masse von Nebenpersonen hineinkommt, versteht sich von selbst.

Doch uns interessieren in diesem Kapitel in erster Linie die Hauptpersonen mit jenen Profilen, die ihnen der Dichter verliehen, daneben teilweise auch in ihrem Verhältnis zu ihren geschichtlichen Urbildern.

Werners Charakterisierungsweise ist nicht gleich. Nicht nach einem Schema, an das er sich stets gebunden hielte, zeichnet er seine Personen. Er tut es immer anders — das Bild einer jeden Person wird jedesmal auf eine andere Weise vor dem Zuschauer aufgerichtet. Wir werden dies allmählich bei Betrachtung der einzelnen Gestalten wahrnehmen.

* * *

Der Charakter Luthers wird vorzugsweise direkt gezeichnet. Schon im Prolog, der ja den Dichtern meistens den schönen Dienst erweist, daß er sich zu Charakterisierungszwecken verwenden läßt, werden die Hauptpersonen kurz skizziert. So auch Luther. Freilich nimmt aber diese direkte Schilderung keine Rücksicht auf die sozusagen dramatisch-menschlichen Seiten der einzelnen Gestalten, sondern bloß auf ihren allegorischen Gehalt, auf ihr Verhältnis zu des Dichters heiliger Dreifaltigkeit: Kunst, Glauben und Reinheit. Was Luther insbesondere betrifft, so erfahren wir hier von seiner göttlichen Mission und der Weihe, die sein Werk durch die

drei Engel, die ihm beigegeben wurden, erlangen soll. Es ist Luther, wie er sich dem Dichter, unabhängig von seiner Rolle im Drama, als Verkünder von WERNERS Religion darstellt.

Luther als menschlicher Charakter, als die Hauptperson des Dramas, wird dann gleich in der ersten Szene von Hubert geschildert, wobei die Exposition des Lutherschen Charakters mit jener der dramatischen Handlung zusammenfällt. Hubert selbst scheint aber vom Dichter bloß dazu geschaffen worden zu sein, damit er die direkte Charakteristik Luthers gleich zu Anfang übernehme. Denn später spielt er keine Rolle mehr. Sein Erscheinen in der Waldszene, sein Untergang daselbst — beides ist so unmotiviert, so sichtbar hastig gemacht, daß wir wohl nicht fehlgreifen, wenn wir annehmen, der Dichter habe hier Hubert wieder zum Vorschein gebracht, bloß um den Faden, den er mit der ersten Szene fallen gelassen, doch wieder aufzugreifen und das Schicksal des Mannes sich irgendwie zu Ende abspinnen zu lassen.

In dieser ersten Szene wird also Luther gleich direkt charakterisiert. Der Dichter hat dies glücklich zuwege gebracht. Er läßt seinen Helden durch einen, der eine Zeitlang in dessen Umgebung geweilt hat, schildern. Die Charakteristik gewinnt dadurch an Wahrheit und Bestimmtheit. Hubert war während einiger Zeit der Famulus Melanchthons gewesen. Und nun erzählt er von einem Besuch, den Luther Melanchthon am Tage vor seinem Aufbruch nach Augsburg zum Kardinal Cajetan abgestattet hat. Wir bekommen in knappen Zügen ein Bild des Seelenzustandes des Reformators vor einem der entscheidendsten Augenblicke seines Lebens. Und dieser Schilderung, die den Grundzug von Luthers Charakter: seine kühne Zuversichtlichkeit und Entschlossenheit im Gegensatz zu dem mehr passiven Wesen Melanchthons dramatisch trefflich wiedergibt, ist jede Absichtlichkeit seitens des Dichters benommen. Denn Hubert erzählt eigentlich nur von seinem eigenen Schicksal, in das freilich Luther einst bestimmend eingegriffen hat.

Und ebenso geschieht es das andere Mal, wo wir wieder eine längere Charakteristik Luthers erhalten (I, 2). Diesmal wird sie Franz von Wildeneck in den Mund gelegt. Aber auch dieser erzählt nur von eigenen Erlebnissen, indem er von Luther spricht. Es ist die glücklichste Art des Charakterisierens, die WERNER in den beiden Fällen zur Anwendung bringt. Wir bekommen den Helden nicht zu sehen, aber wir sind Zeugen von Vorgängen, deren Träger in ihrem Wesen mit dem Helden eng verbunden sind — und indem sie sich nun selbst einführen, führen sie mittelbar auch den vorläufig noch unbekannten Helden ein.

Die direkte Charakteristik Luthers, die in die Werbung Franzens um die Hand Katharinas eingeflochten ist, wird durch kontrastierende Gegenüberstellung noch stärker beleuchtet. Kaiser Karl und Luther — unter dem Banne der beiden Persönlichkeiten hat Franz gestanden. Und da er nun Katharina von dem großen Luther erzählt, der ihn durch seine Lehre zu neuem Leben auferweckt hat, ergibt sich für ihn die Parallele mit Karl, seinem einstigen Abgott, von selbst. Und diese Parallele wird in der ganzen Szene so stark hervorgekehrt, daß es den Anschein gewinnt, als sollte Karl im Drama den Gegenspieler Luthers abgeben. Kaiser Karl V., an dem übrigens schon Frau VON STAEL auszusetzen hatte, WERNER hätte bei dessen Schilderung Farben aufgetragen, die nicht nach der Natur abgetönt wären, und der den Ständen gegenüber eine ähnliche despotisch-barsche Sprache führt, wie Kaiser Maximilian auf dem Reichstag zu Augsburg in der ersten Fassung des „Götz"[1] — Kaiser Karl stellt Luther gegenüber die Kraft ohne Weihe, die sich selbst Gott ist, vor.[2] Ihm fehlt der Glaube, von dem Luther hingegen ganz erfüllt ist. „Ein Gott an Kraft, ein Teufel an Begier", möchte

[1] „Der junge Goethe", II, S. 106.

[2] In „Attila" wiederholt sich die gleiche Gegenüberstellung: Attilas Kraft wird am Schlusse durch die Verbindung mit Honorien geweiht, während Aëtius die weihelose Kraft vertritt.

er die ganze Erde sich unterjochen, doch aus rein selbstischen Motiven, nicht geleitet von der Gottheit.

> „Den Donnerton der Kraft vernimmt er nur,
> Doch kann er nicht durch Liebe ihn vergöttern.“ (v. 507—8.)

Dem „Heiligen“ Luther gegenüber, der in dieser Hinsicht den anderen WERNERschen Heiligen sich anreiht, ist er der Vertreter des ungläubigen und „egoistischen“ Aufklärungs-Jahrhunderts.[1] Luther, seinem ganzen Wesen nach groß und imponierend, ist eine harmonische Natur („in der Brust wohnt ihm ein stiller Friede“, v. 633), weil seine „Kraft“ durch Liebe versöhnt ist. Karl dagegen, der stolze Karl, den nur die Kleinheit seiner Umgebung groß gemacht, der nach außen ruhig und glatt ist wie ein Aal, ist im Innern zerrissen, entzweit mit sich und der Natur. Im Gegensatz zu Luther entbehrt er des festen Grundes für seine Kraft, kurz: er ist von seinem „Urquell losgerissen“.

In der ganzen Rede des Franz von Wildeneck wird diese Kontrastierung der beiden Charaktere so nachdrücklich betont, daß man, wie erwähnt, vermuten könnte, Karl wäre der Widerpart Luthers. Doch diese Vermutung ist bloß ein Ergebnis der allzu grellen und im Verhältnis zu seiner wirklichen Rolle im Drama allzu ausführlichen Charakteristik Kaiser Karls. Oder sollte Karl ursprünglich wirklich der Gegenspieler gewesen sein? Und sollte der Dichter die Absicht gehabt haben, eine Gegenüberstellung des Katholizismus und des Protestantismus, wie sie uns um diese Zeit so oft in seinen Briefen begegnet[2], auf die Bühne zu bringen? Sollte sich dann also der Kampf zwischen Luther, als dem Vertreter des WERNERschen „verklärten Katholizismus“, und Karl, als dem fingierten Repräsentanten eines selbstischen, „liebelosen“ und prosaischen Protestantismus, abspielen? . . . Der dritte Akt enthält manche Anzeichen hierfür: so die ganze Unterredung des Kaisers mit Bossu, wo der Gegensatz zwischen Karl und

[1] MINOR, „Die Schicksalstragödie in ihren Hauptvertretern“, S. 39.
[2] Siehe oben S. 4 f.

Luther wieder deutlich hervorgekehrt wird. Und in diesem höchsten Momente der dramatischen Spannung fühlt der Kaiser selbst den Gegensatz. Werner, der in seinem Streben nach möglichst genauer Charakteristik oft zur Karikatur gelangt, läßt Karl am Schlusse der Bossu-Szene ausrufen: „Hier bin ich Gott!"[1] Und keinen andern Gott will er neben sich dulden. Aber Luther — meint er — halte sich ebenfalls für einen Gott. Daher sein Groll gegen Luther. Und diesem Groll gibt er offen Ausdruck. „Er soll nicht Gott sein, der kecke Mönch!" ruft er wütend, da er den Saal betritt, in dem die Fürsten versammelt sind.[2]

Der Gegensatz tritt dann wieder zutage in jener Szene, die den Zug zum Reichstag bringt. Der Dichter läßt die beiden einander Aug' in Auge schauen. Der Kaiser starrt seinen Nebenbuhler lange an — da entfällt seiner Hand das Szepter. Der Vorfall könnte symbolisch auf den Fall des Kaisers hindeuten. Aber dieser Gegensatz wird nicht weiter fortgeführt — ja, im entscheidenden Augenblicke wird er ganz fallen gelassen. Der Kaiser kommt zwar noch einmal, in der Reichstagsszene, darauf zurück:

> „Du also, frecher Mönch! willst selbst ein Gott sein! —
> Du irrst!" (vv. 2434—2435.) —

ruft er da Luther zu. Sonst aber merkt man hier, auf dem Höhepunkt des Dramas, nichts von irgend einer Rivalität. Und wenn dann der Kaiser den bereits verdammten Reformator durch seine beiden Stimmen wieder rettet, so bedeutet dieser Schritt keineswegs, er weiche vor Luther oder beuge sich vor dessen innerer Übermacht. Im übrigen ist hier bereits die Rolle des Kaisers ausgespielt, ohne daß seine im Laufe des Stückes so oft angedeutete Rolle des Gegenspielers in der Handlung selbst zur Geltung gekommen wäre.

Doch kehren wir nun zu Luther zurück. Hatte uns der Dichter in der ersten Szene durch Hubert den Menschen

[1] „Die Weihe der Kraft", v. 2213.
[2] „Die Weihe der Kraft", v. 2263 ff.

Luther charakterisiert, so bekommen wir jetzt aus Franzens Munde ein Bild des Reformators. Franz ist der Freund und Jünger Luthers, und so spricht er denn von seinem Meister nicht in bedächtig-abwägendem Tone, sondern in dem der Begeisterung:

„Hier über'm vaterländischen Eichenhain,
Tief aus des Harzes tausendjähr'gen Stämmen
Steigt auf der Sonne neuverjüngter Schein,
Ob sich Kolosse auch entgegendämmen; —
In dunkle Schachte schimmert sie herein,
Und nichts vermag den kühnen Strahl zu hemmen,
Der, von dem großen Luther angezündet,
Die Kette schmilzt, die alle Geister bindet.“ (vv. 567—574.)

Wir erhalten keine Schilderung der einzelnen Züge des Reformators: es ist das allgemeine Bild, das uns sein Jünger malt. Doch diesem Bilde ist ein Pendant beigegeben, wodurch der Gesamteindruck, den wir von Luthers Person aus dieser sowie aus der folgenden Szene erhalten, desto schärfer sich einprägt. Hat Franz den kühnen Sinn Luthers enthusiastisch gepriesen, der das erstarrte Papsttum angegriffen, der die Welt wieder auf den Weg der Wahrheit bringen wolle, so sieht Katharina in Luther nur den Apostaten, der die hohe Würde eines Priesters schände. Nicht die Wahrheit werde er den Menschen enthüllen, wohl aber sie des naiven Glaubens berauben, der allein zur Erkenntnis des Göttlichen führe:

„Den Firnis wird er euch vom schönen Bilde
Der himmlischen Natur herunter wischen,
Daß nur die ersten kahlen Linien
Euch übrig bleiben, euer Auge nimmer
Am warmen Farbenschmelz sich laben kann.“ (vv. 853—857.)

Katharina weist also gerade auf die Schatten des Reformators und seines Wirkens hin, so wie Hubert und Franz bloß die hellen Punkte geschildert haben. Durch diese Beleuchtung, die von zwei verschiedenen Seiten fällt, wird

uns ein deutlicheres Bild geliefert[1]: was der Freund übersieht, entgeht dem schärferen Blick des Feindes nicht. Und so kennen wir den Helden, noch ehe wir ihn gesehen haben. Wenn Luther später auftritt, so ergibt sich aus seinen Handlungen eine indirekte Charakteristik. Aber bevor dies geschieht, wird er durch andere Personen direkt charakterisiert. Es ist die Shakespearesche Technik. Nur daß dies bei Shakespeare auf viel knapperem Raume geschieht. Hamlet und Macbeth sind hierfür die klassischen Beispiele. Aber auch Romeo. An die charakterisierende Einführung Romeos werden wir übrigens in unserem Drama einmal von selbst gemahnt: beim Kurfürsten Friedrich von Sachsen. Es ist zu Anfang des dritten Aktes. Die versammelten Fürsten unterhalten sich miteinander über den gestrigen Einzug Karls in Worms. Und mit dem Kaiser vergleichen sie den Kurfürsten, der neben ihm ritt, in seiner imponierenden Ruhe. Da sieht man ihn nahen. „Dort kommt er!" rufen mehrere Stimmen. Auf diese Weise wird dem Zuschauer von vornherein das Bild des Mannes gezeichnet, der in den nächsten Szenen als Beschützer Luthers eine wichtige Rolle spielen soll. Und ebenso bei Romeo. Bevor der Held zum erstenmal auf der Bühne erscheint, sind wir Zeugen einer Unterredung zwischen dem alten Montague und Benvolio, wobei wir eine ziemlich ausführliche direkte Charakteristik Romeos erhalten — und plötzlich sagt Benvolio: „Da kommt er, seht!"

* *
*

Neben der direkten bedient sich der Dichter im ergiebigsten Maße der Autocharakteristik. Die ganze breit ausgesponnene erste Szene des zweiten Aktes ist eine einzige Autocharakteristik Luthers. Freilich schildert sie in erster Linie die früheren Schicksale des Helden. Daß sich Werner hier mit dem Dichter der „Piccolomini" berührt, darauf

[1] Für die Beschreibung hat Viehoff („Poetik" S. 147 ff.) über dieses Kunstmittel gehandelt; vergl. R. M. Werner im Anzeiger für deutsches Altertum XVI, S. 310.

wurde bereits bei der Analyse des äußeren Baues hingewiesen. Aber merkwürdig ist es doch, daß beide Dichter zur Schilderung der Vergangenheit ihrer Helden nicht der direkten, durch andere vermittelten, sondern der Selbstcharakteristik sich bedienen. Nur ist diese bei Schiller ausgesprochen episch, während sie bei Werner nicht vom Helden in einem Vortrag dargelegt wird, sondern aus einzelnen kleinen, auf dem Wege dramatischer Entwicklung vorgebrachten Zügen zu einem vollendeten Bild heranwächst.

Wir erfahren also von der bitteren Not, die der junge Studiosus in Eisenach litt, wie ihn sein Ehrgeiz dazu trieb, Latein zu erlernen, um nur die Quinta zu überspringen und den bärtigen Primanern im Verständnis des Cicero nicht nachzustehen; wie er da mit anderen Schülern von Tür zu Tür ging, Kurrende singend; wie dann der Umschwung kam und Cottas Weib ihn in ihr Haus aufnahm und er unter ihrem Schutze sich glücklich entwickelte; wie er nachher in Erfurt Jus trieb und eines Tages ihm das Bewußtsein seines hohen Berufes kam, und wie er zu dem wurde, was er nun ist: der unerschrocken den verschütteten Schacht der Wahrheit wieder aufgräbt.

In allen diesen Geschicken offenbart sich aber immer wieder der Hauptzug des Lutherschen Charakters: der unerschütterliche Wille, der ihm den Weg nach seinem Ziele bahnt und alle Hindernisse beseitigt — dieser starke Wille, der sowohl in den täglichen Erlebnissen, in jedem Schritt, den er tut, wie in seinem großen Werke zum Vorschein kommt.

Es ist selbstverständlich, daß, nachdem nun im ersten Akt durch den Mund anderer, im zweiten durch den Helden selbst sein Charakter breit geschildert worden, im weiteren Verlauf der Handlung nicht viel neue Züge hinzukommen können. Wenn sich auch hie und da manches einstellt, was indirekt das Bild des Helden vervollständigt, so ist doch im großen und ganzen das, was vom dritten Akt an folgt, bloß eine Entfaltung jener Charakterzüge, die bereits durch direkte Schilderung festgelegt worden sind. Eine Änderung jenes Bildes

bekommen wir nicht, weil das Drama keine psychologische Entwicklung des Helden enthält. Wenn der Held zum erstenmal auftritt, ist er bereits ein fertiger Charakter.

* * *

Luther, der von WERNER geschaffene, gleicht dem historichen Luther in seinem ganzen Wesen — insoweit eben ein poetisches Bild einem realen gleichen kann. Und er gleicht ihm trotz den entgegengesetzten Behauptungen, denen man in den meisten Literaturgeschichten begegnet. Das wurde bereits von einem gleichzeitigen Rezensenten, AUGUST KLINGEMANN, erkannt, der von dem WERNERschen Luther rühmte, er wäre „ein poetischer Lucas Cranach und seinem Urbild täuschend ähnlich."[1] Nur muß man allerdings auseinanderhalten, was der Dichter mit seinem Luther vorhatte und was er tatsächlich schuf. In WERNERS Absicht lag es ja, aus Luther einen Apostel seiner eigenen Religion zu machen, wie es der hl. Adalbert im „Kreuz an der Ostsee" war — mit dem ihn WERNER um diese Zeit in einem Atem als dessen Kollegen nennt.[2] Doch während sich der Dichter liebevoll in die Quellen versenkte, stieg ihm bei der Arbeit — wie es nicht anders möglich war — anstatt eines Heiligen das richtige Bild des Reformators auf. Freilich trachtete WERNER nachher, das klare Bild abzuschatten und den anderen Gestalten anzupassen. Hierfür bot sich ihm Gelegenheit, als er, wie bereits erwähnt, unmittelbar vor der Aufführung durch einen hohen Gönner aufgefordert wurde, das Drama noch auszudehnen. Aber auch dann fühlte er, daß sein Luther noch immer nicht jener Heilige sei, wie er ihn haben möchte. Also verfasste er noch den Prolog, der neue Züge in das ursprüngliche Bild hineintrug und der erst kurz vor dem Erscheinen der Buchausgabe entstanden ist. Aber all das, meine ich, vermag doch an dem Bilde selbst, wie es sich bis zum fünften Akt allmählich vor

[1] COTTAsches „Morgenblatt für gebildete Stände" vom 9. März 1807.

[2] Historischer Vorbericht zum „Kreuz an der Ostsee" (Theater, Bd. IV, S. 12).

unseren Augen erhebt, nichts zu ändern. Und darum handelt es sich uns ja gegenwärtig.

Die Farben zu seinem Bilde hat sich der Dichter direkt aus den Quellen geholt. Es ließe sich beweisen, daß das meiste davon, was Luther spricht (besonders in den historischen Szenen), beinahe wörtlich aus seinen Werken herübergenommen ist. Ich begnüge mich an dieser Stelle bloß mit dem Hinweis auf die wenigen Belege, die ich im vorhergehenden Kapitel angeführt habe. Vielleicht ein wenig übertrieben ist Luthers prophetische Gabe: er sieht den Tod Franzens und Theobalds voraus; er ahnt, daß, während er auf der Wartburg sitzt, etwas außerordentliches in Wittenberg vorgefallen sei. Aber doch ist das Visionäre an ihm begründet. Schon die Zeitgenossen kannten diesen seinen Zug. Es gibt einen volkstümlichen Holzschnitt aus der Reformationszeit, der Luther bei seiner Bibelübersetzung darstellt. Luther mit emporgehobenem Haupt, das wie bei einem Heiligen nach allen Seiten Strahlen aussendet, die Augen starr auf ein Kruzifix gerichtet. Es ist, als hätte Werner dieses Bild vor sich gehabt, da er die betreffende Szene dichtete.

Auch andere Züge in Luthers Bild sind nicht etwa bloß der Willkür des Dichters entsprungen. Wenn Minor[1] einmal an Luther aussetzt, daß er vor der Verbindung mißtrauisch wird, ob es nicht eine Versuchung des bösen Geistes sei, so muß dem entgegengehalten werden, daß doch Luther das Wort „Teufel“ stets im Munde führt und ungeachtet seines klarschauenden Geistes sich immer wieder von Teufeln umringt wähnt und dem Teufel trotzt. Unbeschadet seines übermächtigen Willens fühlt sich der Wernersche Luther dennoch bloß als ein Werkzeug Gottes — auch dies ein Zug, der dem historischen Luther, dem schroffen Deterministen und Verfasser der antierasmischen Streitschrift „De servo arbitrio“ (1525), eigen gewesen. Dieses Bewußtsein lastet freilich in manchen Augenblicken schwer auf seinem Gemüte, und dann entreißt sich

[1] Schicksals-Tragödie, S. 34.

ihm, wie Attila, der Geißel Gottes, der Seufzer: „O! muß ich es sein!"[1] — Bekannt ist auch Luthers Vorliebe für Musik, die in unserem Drama eine so wichtige Rolle spielt und die mir nicht zugunsten der romantischen Theorie von der Verschmelzung von Kunst und Religion, wie man leicht annehmen könnte, übertrieben zu sein scheint. Hat doch Luther selbst einmal den Ausspruch getan: „Ich gebe nach der Theologia, der Musica den nehesten Locum und höchste Ehre."[2]

Unhistorisch dagegen ist die Tendenz, die WERNER, wie bereits bemerkt, in die Gestalt seines Helden nachträglich hineingetragen hat. Doch kommt diese Tendenz gar nicht in Betracht, sobald wir Luther isoliert von all' dem mystischen Treiben, das sich um ihn abspielt, betrachten — Luther, wie ihn der Dichter, dessen überaus starke plastische Begabung sich vielleicht nirgends so sehr bewährt hat wie hier, mitten in das Drama hineingestellt. Unhistorisch sind dann vor allem die anderen Gestalten, die sich um Luther scharen und von denen allerdings bei perspektivischer Betrachtung ein Schatten auch auf sein klares Bild fallen muß.

Im Jahre 1522 verfaßte Luther während seines Aufenthaltes auf der Wartburg die nachher von Dr. JUSTUS JONAS ins Deutsche übersetzte Schrift: „Von den geistlichen und Klostergelübden Martini Luthers Urtheil." Es ist eine Rechtfertigung der dem Zölibatgelübde untreu Werdenden, eine Verteidigung der aus dem Mönchsstand Austretenden. Die Schrift hatte einen ungeheueren Erfolg, unter anderem auch den, daß zu Ostern des Jahres 1523 neun wackere Nonnen unter Obhut einiger angesehener Wittenberger Bürger aus dem streng bewachten Kloster Nimtzsch bei Grimma entflohen. Unter den Flüchtigen befand sich Katharina von Bora. Luther, der sich ihrer annahm, trachtete sie zu verheiraten,

[1] „Die Weihe der Kraft", v. 123.

[2] „Tischreden", LUTHERS Werke, ed. WOLFF, S. 427; vergl. auch LUTHERS Gedicht: „Frau Musica".

entschloß sich aber schließlich selbst, sie zur Gattin zu nehmen. Sie ward nun seine tüchtige Genossin, der er, wenn er auf Reisen war, hübsche Briefe schrieb. Nach seinen Anreden: „Mein lieber Herr Käthe“, „Dominus meus Katharina“ glaubten einige, sie zu einer Teufelin stempeln zu dürfen. Schon Simon Lemnius hatte in seinem Sudelwerk: „Monachopornomachia“ eine volle Schale von Schmutz über ihr Haupt ausgegossen, und bekannt ist auch der „Lucifer Wittenbergensis“ des Augustiners Kuen aus dem Jahre 1747[1] — während z. B. Lessing nicht verfehlte, gelegentlich seiner Verehrung für Frau Käthe deutlich Ausdruck zu geben.[2] So schwankt, von der Parteien Gunst und Haß verwirrt, auch ihr Charakterbild in der Geschichte.

Doch an diese Katharina von Bora dürfen wir bei Werner nicht denken — weder an die von den Lemichen entstellte, noch an die der Luther-Verehrer. Hier verlieren wir völlig den historischen Boden unter den Füßen — und dürfen, wollen wir dem Dichter irgendwie gerecht werden, nicht einmal historische Parallelbetrachtungen anstellen. Wir müssen vielmehr die Katharina unsres Dramas ganz und gar als eine vom Dichter erfundene Gestalt ansehen, denn mit der geschichtlichen Gattin Luthers hat die Heldin Werners bloß den Namen gemein.

Katharina ist die Trägerin jener mystischen Handlung, die das ganze Drama hindurch neben der geschichtlichen einherläuft, sie bald von der Seite beschattend, bald ganz in ihren Zauberkreis ziehend. Welche Rolle Katharina in dieser Handlung spielt, was sie als mystisch-allegorische Gestalt im Verhältnis zu Luther bedeutet, darauf wurde bereits in einem anderen Zusammenhang hingewiesen.[3] Hier wollen wir sie, ebenso wie bei Luther, unabhängig von den Tendenzen, die der Dichter mit ihr verband, bloß auf ihre dramatisch-charakteristischen Qualitäten hin betrachten.

* * *

[1] Erich Schmidt, „Lessing“. Berlin 1892. Bd. I, S. 220.

[2] Siehe Lemnius-Briefe, Stück 7 und 8.

[3] Siehe oben Kap. II.

Im Gegensatz zu Luther haben wir bei Katharina eine fortschreitende Charakterentwicklung zu verzeichnen. Freilich findet diese Entwicklung nicht, wie man es sonst bei einem Luther-Drama erwarten dürfte, auf religiösem Gebiete statt. Hier ist sie eine Heilige. Und wenn sie auf Luthers Seite übergeht, wenn sie dann zum Schluß Luthers Gattin wird, so ist dies nicht etwa die Folge ihrer Bekehrung. Sie, die wir bis in den fünften Akt hinein als Nonne sehen, entsagt keinem einzigen Punkte aus ihrer bisherigen religiösen Überzeugung — ja, dieser Gegenstand wird überhaupt gar nicht berührt. Wird doch der ganze Protestantismus in unserem Drama auf Differenzen zwischen Luther und dem Papst sowie dessen Anhängerschaft reduziert. Daß Luther irgend eine neue religiöse Partei schaffe, die von der bisher allgemein anerkannten Form des Christentums abweicht, davon ist nirgends die Rede.

Und doch wird uns Katharina gleich zu Anfang in ihrem schroffen Gegensatz zu Luther dem Abtrünnigen vorgeführt, daß man vermuten könnte, aus diesem Gegensatz heraus werde sich der dramatische Konflikt entwickeln. Aber auch dieses Motiv wurde, wie jenes andere, das in derselben Szene mit ebensolcher Deutlichkeit auftaucht — das Motiv des Gegenspielers — im weiteren Verlauf der Handlung fallen gelassen.

Luthers Charakter ist keinen wesentlichen Änderungen unterworfen. Er steht fest von Anfang bis zu Ende. Katharina dagegen durchläuft im Drama eine ganze Metamorphosenskala: sie ist eine Himmelsbraut, sie ist dabei im Haß gegen Luther befangen, wird aber zum Schluß seine Lebensgenossin. Ihr Wesen ist allerdings mehr auf das Passive gestellt. Sie wird von der Gottheit geleitet. Gott hat sie, die Zarte, dazu bestimmt, dem Lutherschen Werke die Weihe zu geben. Luther ist, nach Werners Theorie von der „Hälften- oder Halbliebe“[1],

[1] Siehe „Weihe der Unkraft“, D. N. L., Bd. 151, S. 228. — Diese Theorie Werners von den zwei Hälften, die für einander bestimmt sind und sich suchen, darf vielleicht auf den Androgynen-Mythos zurückgeführt werden, den Plato im „Symposion“ von Aristophanes erzählen läßt.

ihr „Urbild“, von Ewigkeit her für sie bestimmt. Katharina muß also, wie alle ihre Vorgängerinnen und Nachfolgerinnen in WERNERschen Dramen, ihr Schicksal erfüllen, sie ist bloß ein Werkzeug in den Händen dieses Schicksals. Und so auch ihre Liebe.

Katharina wird gleich aktiv eingeführt. Sie wird nicht vorher, wie es bei Luther der Fall ist, in langen Schilderungen charakterisiert. Aber gleich wie sie auftritt, kommen die beiden Grundzüge ihres Charakters zum Vorschein: ihr frommes, nur der Stimme der Gottheit lauschendes Gemüt auf der einen Seite, auf der anderen: Entschlossenheit und kühner Stolz. Beide Eigenschaften hat sie mit Luther gemein. „Ein eisern Weib“ nennt sie der kurfürstliche Rat, und die Äbtissin sagt von ihr:

„Immer thut sie nur
Das, was sie will — doch will sie nur das Gute.“ (v. 345/6.)

Eine psychologische Entwicklung macht Katharina im Drama durch. Die Hauptmomente dieses inneren Prozesses kommen in gewaltsam hervorbrechenden Gefühlsakten zum Ausdruck. Sonst spiegelt sich ihr Inneres in beichtenden Dialogen mit ihrer Vertrauten, dem heiligen Kinde Therese, wieder, also auch auf dem Wege der Selbstcharakteristik, wie bei Luther, einmal auch im Gespräche mit Franz von Wildeneck (I, 2).

Ihr Verhältnis zu Franz würde sicher ganz zur Vorgeschichte gehören, hätte sich der Dichter in seinem Drama knapper fassen wollen. Vor sieben Jahren hatte sie den Schleier genommen. Aus innerem Antrieb sicherlich, aber wohl auch, um sich den stürmischen Liebeswerbungen Franzens zu entziehen. Jetzt, da er ihr wieder begegnet, ist sie kalt. Sie ist ihm gut, aber Liebe zu ihm fühlt sie nicht im Herzen. Sie gibt wohl vor, sie sei eine Braut Christi und alle anderen Gefühle wären ihr fremd, doch ist es Selbsttäuschung. Der Heiland, der Unsichtbare, der Unfaßbare, vermag sie nicht ganz auszufüllen. Sie möchte ihn verkörpert vor sich sehen, einen „eigenen Heiland“, der nur ihr gehörte:

„Den möcht' ich fassen, mir ihn selbst gestalten,
In ihn mich ganz versenken, und mit ihm
Aus freier Willkür liebend untergehn.“ (vv. 712—715.)

Es ist die Liebessehnsucht, die in ihr erwacht ist, der sie sich aber noch nicht deutlich bewußt ist und die sie daher, wie so oft in der Romantik (z. B. bei NOVALIS in der Abendmahlshymne), mit ihren religiösen Gefühlen vermischt. Immerhin: es ist das Vorgefühl der Liebe, die nur noch des Objektes ermangelt. Und nun stellt sich auch dieses ein, mit zwingender Notwendigkeit, ohne jeden Übergang, ohne vorhergehende Reflexion — ja, gegen diese. Gerade der Ketzer Luther, über den sie eben den Fluch ausgesprochen hat, ist es. Weil dies aber unvorbereitet, gleichsam wie ein deus ex machina, eintritt, so muß es komisch wirken, wenngleich der Dichter mit vollem Ernst daran glaubte. Erzählte er doch, er hätte es selbst bei seiner dritten Frau erlebt . . . So komisch, wie dieses erste Zusammentreffen — Luther verhält sich hier allerdings passiv, ja ignorierend —, wirkt nicht einmal die ähnliche Szene im „Attila“. Auch hier sehen sich die beiden „Liebenden“ zum erstenmal, aber sie ahnten einander schon vorher. Honoria schwärmt für die Geißel Gottes, den Schrecken der ganzen Welt. Und er wieder nimmt sich von selbst der um ihr Erbteil betrogenen unbekannten Prinzessin an. Genügend ist die Motivierung trotzdem nicht, aber sie ist wenigstens versucht — was allerdings der Komik der Situation keinen Abbruch tut . . . Anders würden sich alle diese Erkennungsszenen ausnehmen, wenn sie der Dichter episch behandeln würde, wenn er also darüber auf der Bühne bloß referieren ließe. Denn der Gedanke selbst ist ja, wenn auch etwas sonderbar, so doch nicht so furchtbar komisch. Aber freilich, was durch epische Schilderung vielleicht sogar künstlerisch sich gestalten könnte — man denke an KLEISTS „Käthchen“! — das sieht im Lichte dramatischer Vergegenwärtigung absurd aus.

In Katharinas Seele wirkt die ihr eingegebene Erkenntnis. Sie weiß jetzt um ihre Liebe zu Luther. Seitdem sie ihn

gesehen, hat sie sich ganz verändert, geht schweigend herum und ist der kleinen Therese ein Rätsel. Aber sie hat einen Traum, der sie in ihrem Gefühl und dem Bewußtsein von seinem göttlichen Ursprung bestärkt. Sie sieht die Muttergottes, die eine hell leuchtende Lampe in der Hand hält und sie ihr — Katharina — übergibt, damit sie das Licht dieser Lampe hüte. Aus dem Lichte steigt aber ein Wunderbild empor, das halb Luther, halb Jesu und Apollo ähnlich sieht . . . Also wieder die romantische Identität von Glaube, Kunst und Liebe und die Verschmelzung der verschiedenen Religionen, wie sie Werner schon in den „Söhnen des Thals“ dargetan hat, wo Astralis gleichzeitig zu Horus, Isis und Christus betet.

Indessen das undeutliche Bild von Luther, das hier noch zwischen Christus und Apollo in der Luft hängt, erhält später doch seine individuellen Züge. Luther verschwimmt für Katharina im weiteren Verlaufe mit dem Heiland in eine Gestalt — ja er wird zum Heiland selbst (v. 2801). Was in jener ersten Unterredung mit Therese nur als etwas, das sich kaum definieren ließ, noch unterhalb der Schwelle des Bewußtseins sich ahnungsvoll regte, das wird jetzt zum bewußten Leben. Sie hat ihren Heiland: nicht den formlosen, an den nur die anderen glauben, sondern in der festen Gestalt, die ihm ihre Liebe gegeben. Sie spricht es aus in jenem Monolog im vierten Akt, wo die verschiedensten Gefühle und Ahnungen sich zu einem wahren Ungeheuer verwirren. Aber gleich gewahren wir auch die Kehrseite dieser heiligen Liebe: das Bewußtsein der Sünde.

> „Doch — hab' ich nicht geschworen, und verbindet
> Der Schwur mich nicht, den ich an Gottes Altar
> Geleistet, sie zu fliehn, der Erden Liebe? —
> Wird er, der mir im Wehn der Eichenbäume
> Erschien, wenn ich von Glut und Andacht trunken,
> Wird er mir zürnen nicht, der ew'ge Heiland? —“ (v. 2807 ff.)

Doch dieser Zwiespalt ihrer Seele legt sich gleich. Denn nun kommt über sie die Erkenntnis, daß sie und Luther beide

„Geist und Gestalt“ des Einen Gottes bilden, daß sie „Schwesterflammen“ auf dem einen Altar des Heilands sind.

> „Wenn auch kein irdisch Bündnis uns verbindet,
> Wir blühn vereint, wie Paradiesesbäume,
> Denn was uns einet, ist des Einen Liebe!“ (vv. 2834—6.)

Dieses Gefühl erfüllt sie mit süßester Wonne. Doch hiermit ist's nicht getan. Die Liebe gelangt nach Werner erst durch Schmerzen zur Erfüllung:

> „Gekeltert wird der Most und so gereinigt,
> Dann wird er Wein, und Wein ist Blut des Herrn.“ (v. 3035 f.)

So muß auch Katharina geläutert werden. Luther wird gefangen genommen, und sie muß ihn für tot halten. Sie leidet. Voll Verzweiflung wendet sie sich an die Mater dolorosa. Und gerade dieses Moment, das ihrer sonstigen frommen Ergebenheit in den Willen Gottes und ihrer Sehnsucht nach eigenem und nach dem Tod ihres Geliebten so augenfällig widerspricht, ist vielleicht das einzig Menschliche an ihr.

Der Ausdruck des Schmerzes ist indessen nur vorübergehend. Sie bleibt auch weiter die ätherische Gestalt, die sie das ganze Drama hindurch gewesen.

> „Stille, stille meine Seele! —
> Hast du nicht den Wonnebecher,
> Nicht den Schmerzenskelch geleert? —
> Seele, was bedarfst du mehr? —“[1]

Im Beten versunken, sucht sie Trost. Als wenn sie keine Augen und keine Ohren hätte, verharrt sie in ihrer Abgestumpftheit gegen alles, was sich um sie her abspielt. Der Altar in der Kirche wird von den Bilderstürmern zerstört, aber sie kümmert es nicht. Sie betet. Und nur als Luther wieder erscheint, erwacht sie aus ihrem Kummer. Jetzt ist sie wieder die von Gott Geleitete. Durch eine höhere

[1] „Die Weihe der Kraft“, v. 3340 ff. — Beiläufig: die Verse gemahnen an Goethes „Nachtgesang“ mit dem Refrain: „Schlafe! was willst du mehr?“

Macht inspiriert, geht sie auf Luther zu, und nun erkennen sie sich endlich.[1] Jetzt sind sie wirklich beide „zwei Schwesterflammen eines Altars“. Damit aber ist nach der Erklärung des Dichters die Weihe Luthers vollzogen und somit auch die Mission Katharinas erfüllt.

Die Gestalt Katharinas ermangelt jener festen Zeichnung, die wir bei Luther zu beobachten Gelegenheit hatten. Denn gerade die Heiligen, auf die sich WERNER soviel einbildet, fallen ihm immer blaß aus. Er will das Intuitive, Unbewußte malen, während ihm gerade das Gegenteilige: Zeichnung fester Männlichkeit gelingt. In seinen reinsten Augenblicken hat es WERNER wohl auch selbst empfunden, wenn er einmal, überwältigt von der Einfalt und Größe der Heiligengestalten aut dem Kölner Dombild, völlig niedergeschmettert GOETHE gesteht: „Wie ist hier alles Göttliche so rein menschlich interessant! Geschämt habe ich mich bis ins Innerste meines Herzens, ich, der ich das mich erfüllende Göttliche nur phantastisch und nebulistisch pinseln kann!“[2] — Und dann: Katharina tritt ja vorwiegend im zweiten Teil des Stückes auf — und wie alles hier, mußte auch sie „nebulistisch“ und schwächlich geraten. Der dramatische Charakter tritt hier zurück vor der Einkleidung, die Katharinas Gestalt der „Idee“ der Dichtung leihen muß.

* *
*

Und ebenso steht es mit den beiden Kindern: Theobald und Therese, deren Rolle im Drama bereits bei Betrachtung der Nebenhandlung untersucht wurde. Theobald ist bis in die Mitte des vierten Aktes noch als Mensch gezeichnet.

---

[1] Bemerkt sei hier noch, daß diese, die eigentliche Erkennungsszene, durch jene des ersten Aktes bereits vorbereitet ist und deshalb an Ernst gewinnt.

[2] Brief aus Tübingen, den 22. August 1809. Siehe Schriften der Goethe-Gesellschaft, Bd. 14 S. 42 f. und WALZEL, ZACHARIAS WERNER in Köln („Die Zeit“, Wochenschrift 37, 41 f.). — Das Altarbild des Kölner Doms hat auch GOETHE später auf seiner Rheinfahrt im Jahre 1815 bewundert (vergl. „Aus einer Reise am Rhein, Main und Neckar“).

Man würde niemals vermuten, daß in ihm ein Engel stecke, als der er sich in der Waldszene entpuppt. Bis dahin ist er ein sympathischer romantischer Jüngling, wie ihn WERNER auch sonst in seinen Dramen gern anbringt. Und als echter romantischer Jüngling ist er in den Künsten bewandert und vielseitig: er spielt die Flöte, er zeichnet sinnige Vignetten für Luthers Schriften — und später, im Duett mit Therese, zeigt er sogar, daß er auch hübsch zu singen versteht. . . . Züge von Georg, Götzens Knappen, weist er auf[1]. Ein treuer Famulus, der an seinem Herrn mit Leib und Seele hängt. Aber schließlich zerrinnt auch diese Gestalt, wie die anderen: er sieht nur die Hyazinthe.

Therese ist das am meisten mißglückte Geschöpf. Ein neunjähriges Kind — die Naivetät sollte da vor allem herausgearbeitet werden. Und WERNER strebte es auch an. Aber statt naiv, ist Therese nur naseweis. Katharina erzählt, sie hätte die Muttergottes in ihrer einfachen Gestalt im Traume gesehen; doch Therese will es nicht glauben:

„'s war die rechte nicht!
Die kann das Jesuskind nicht fahren lassen.“ (v. 1628 f.)

Und das kleine Mädel mischt sich auch in die Liebesangelegenheiten Katharinas. Als diese einmal mit Bezug auf Luther jubelnd ausruft: „Er ist's! Gefunden hab' ich ihn!“ — da muß die Kleine wieder voll Vorwurf entgegnen: „Ist's auch der Rechte?“[2]

Man hat sich seit dem Abend, da die „Weihe der Kraft“ zum erstenmal das Licht der Lampen erblickte, und noch vorher im Kreise der Eingeweihten, über Theobald und Therese, die im Stück herumwandeln, man weiß nicht recht, wozu — mit Recht indigniert gezeigt. Es sind eben im Grunde bloß dekorative Schnörkel, die aber vom Dichter allzu pretentiös herausstaffiert und mit einem Schleier geheimnisvoller Opernmystik umwoben wurden. Und WERNER selbst wußte nicht,

[1] Vergl. MINOR, Die Schicksals-Tragödie, S. 34.
[2] „Die Weihe der Kraft“, v. 1688 f.

die Gestalten zu deuten. Von einem Berliner Kunstmäcen, dem Grafen von Brühl, an die Wand gedrückt, erklärte er, Theobald und Therese wären „nichts weiter als schuldlose Kinder, und nicht mehr oder weniger Allegorien, als jeder bedeutende Mensch“.[1] Und doch sind ja die Beiden im Stücke direkt halb als Engel, halb als bewußte Allegorie dargestellt, wie es Werner selbst im Prolog und auch im gleichen Brief, nur einige Zeilen weiter, zugibt.

Indessen wird man den beiden Gestalten am ehesten gerecht, wenn man sie vom Standpunkt der dramatischen Technik betrachtet. Sie verdankten wohl ursprünglich ihr Dasein bloß der Nötigung des Dichters, seinen Helden nach dem Muster der besonders im französischen Drama üblichen „Confidents“ je eine vertraute Person beizugeben, damit sie sich aussprechen und vor allem ihre geheimen Gedanken und Gefühle, die sie sonst den handelnden Personen gegenüber nicht verraten würden, uns doch mitteilen können. Aber als der Dichter im Verlaufe seiner Arbeit zur Konzentration vordrang, erwuchsen Theobald und Therese aus der Rolle bloßer technischer Behelfe zu einem selbständigen Paare.

Wir dürfen sie übrigens den episodischen Liebespaaren anreihen, die Werner nach Schillers Beispiel in seinen Dramen gern vorführt: in den „Söhnen des Thals“ Adalbert und Anna, im „Kreuz an der Ostsee“ der schweizerische Edelknabe Wilhelm, dessen Geliebte Mathilde irgendwo hinter dem Schreckhorn nach ihm klagt, u. s. w. Aber Theobald und Therese sind dann auch vor allem die wirklichen Vertreter jener romantisch-mystischen Liebe, wie sie Werner in den anderen Stücken predigt. In diesem Sinne durfte er von der „Weihe der Kraft“ sagen, sie sei nur für die Quartaner in der Religion geschrieben, denn hier wird dasjenige, was den eigentlichen nervus rerum der sonstigen Dichtung Werners ausmacht, nicht an den Hauptpersonen, sondern an einem

[1] J. V. Teichmanns liter. Nachlaß, hrsg. von Dingelstedt, Stuttgart 1863. S. 310 f.

Nebenpaar demonstriert. Luther und Katharina vereinen sich schon auf Erden. Nach WERNERS Religion aber wird die wahre Liebe erst im Tode verwirklicht — wie es die Helden aller WERNERschen Dramen von den „Söhnen des Thals" bis zur „Mutter der Makkabäer" durch ihr Leben und Sterben dartun und wie es Libussas Geist in der „Wanda" verkündigt:

„Leben ist der Liebe Spiel,
Tod der Liebe Weg zum Ziel."[1]

Damit das Drama von der „Weihe der Kraft" nicht ganz profan würde, mußten also die beiden liebenden Engel zum Schlusse noch in ein Verhältnis zu einander gebracht und nach kurzem Leben, wie jene Blüte in Theresens Lied, wieder in den Himmel zurückbefördert werden, woher sie gekommen . . .

* * *

Unter den Episodenfiguren ragt neben Kaiser Karl, dem vermutlichen Gegenspieler, und Franz von Wildeneck, die wir beide bereits im Laufe der Untersuchung mehrfach berührt haben, die Gestalt des Narren Bossu am mächtigsten hervor. An ihm hätten die SCHLEGEL und TIECK ihre Freude haben müssen, wenn sie ihn hätten bemerken wollen. Denn während die Romantiker zu Jena ihren SHAKESPEARE nur formell nachzuahmen verstanden, hatte hier WERNER eine wirkliche SHAKESPEAREsche Gestalt zu neuem selbständigen Leben erweckt. In dramatisch-technischer Hinsicht ist Bossu — um eine treffende Bezeichnung RICH. MARIA WERNERS[2] zu gebrauchen — der Vertreter des Spiels beim Gegenspieler. Der „lustige Rat" ist gleich den meisten SHAKESPEAREschen Narren der gute Geist seines Herrn. Er ist der wirkliche Freund des Kaisers, dessen Geistesgegenwart er sein Leben verdankt. Seine Liebe und die rührenden Gefühle für den Kaiser über-

---

[1] „Theater", Bd. IV, S. 290.

[2] „Die Gruppen im Drama" in der Festgabe für RICHARD HEINZEL, Weimar 1898.

tönt er jedoch mit dem Geklingel der Schellenkappe und übertüncht die herbe Wahrheit, die er seinem Herrn sagen soll, mit närrischen Possen. Aber einmal bricht doch die Wahrheit in ihrer vollen Nacktheit hervor — und in diesem Momente ist der Narr neben Luther der Einzige im ganzen Drama, der den neuen Geist der Zeit fühlt und ihm in beredten Worten Ausdruck gibt.

Sechstes Kapitel.

Stil.

Romantische Elemente. — Die Kunst im Dienste der romantischen Stiltechnik. — Die Bossu-Szene. — Die Sprache. — Das Archaistische. — Metrik. — Romanische Maße. — Sonstige Verse. — Der dramatische Stil der „Weihe der Kraft".

Werner ist ein Schüler der Romantik. Wie die Ideen, die von den Schlegel, Wackenroder, Tieck und Schleiermacher[1] ausgehen, in ihm nachwirken, welche Gestalt sie vor allem in seinem ersten Drama, den „Söhnen des Thals", annehmen, das wurde von Poppenberg in seiner wertvollen Untersuchung[2] gezeigt. Doch gerade das Mystische und Didaktisch-Religiöse, das die „Söhne des Thals" zu einem wichtigen Dokumente der Romantik macht und das im „Kreuz an der Ostsee" in noch verstärkterem Maße zum Ausdruck kommen sollte — in der „Weihe der Kraft" nimmt es eine untergeordnete Stelle ein. Hier wird es bloß zu einer aufdringlichen Arabeske, nicht zum Wesen der Dichtung selbst. Das sah Werner wohl ein, und legte daher von seinem Standpunkt

[1] Zu Novalis kam Werner erst später, in Rom, in ein näheres Verhältnis. Die Lektüre von Novalis' „Geistlichen Liedern" wird in den Tagebüchern vom Jahre 1810 festgehalten: am 10., 18. und 24. November, am 1., 9. und 22. Dezember (an diesem Tage zweimal angemerkt!). — Siehe: Zacharias Werners Biographie und Charakteristik, hrsg. von Prof. Dr. Schütz, Grimma 1841, Bd. 2, Beilage C.

[2] Zacharias Werner, Mystik und Romantik in den „Söhnen des Thals", Berlin 1893.

aus auf die „Weihe der Kraft“ einen viel geringeren Wert als auf jene beiden, das Mystische viel stärker betonenden Dramen. Es müßte aber mit seltsamen Dingen zugehen, wenn eine Dichtung von ZACHARIAS WERNER, eine Dichtung aus dem Anfang des neunzehnten Jahrhunderts jene Gedanken und Gefühle, die damals in fast allen Offenbarungen der Romantik wiederkehrten, nicht wenigstens in Form von literarischen Reminiszenzen wiederspiegelte.

Im Laufe unserer Untersuchung hatten wir oft Gelegenheit, in Fragen der dramatischen Technik auf Berührungspunkte mit Werken der älteren Romantik, in erster Reihe mit Dramen von TIECK, hinzuweisen. Allerdings nicht allzu oft, denn Einwirkungen von SCHILLER überwogen. WERNER, der WACKENRODER, „diesen religiösen Koloß“[1], TIECK und die SCHLEGEL, ja sogar SCHLEIERMACHER und den philosophus teutonicus JAKOB BÖHME[2] mit hellem Enthusiasmus liest, der mit dem Jenaischen Kreise in beständigem geistigen Kontakt steht — hat dennoch seine Eigentümlichkeit zu wahren gewußt und vor allem, trotz seiner Bewunderung für TIECK, sich vor dessen formellen Ausschreitungen gehütet. Er hat sich von ihm, ebenso wie SCHILLER in seinen letzten Dramen, manches Wertvolle behutsam angeeignet, daneben aber doch sich ein kritisches Auge bewahrt.

---

[1] An HITZIG, am 17. Oktober 1803. Siehe „Lebensabriß F. L. Z. WERNERS“, Berlin 1823.

[2] „. . . ich habe hier in Königsberg Gelegenheit gehabt, nur ein Bändchen der, wie ich höre, zahlreichen Schriften des alten JAKOB BÖHME zu erschnappen, habe dieses Bändchen mit frommer unschuldiger Andacht — denn anders kann man keinen geweihten Schriftsteller oder Dichter, wie Du selbst weißt, lesen, — gelesen, und habe gefunden: nicht nur, daß er das Original oder Vorbild der jetzt Mode werdenden Dichtkunst, — was noch nicht gar zu viel wäre, — wirklich ist; sondern auch, daß er eine artem poeticam für den Künstler enthält, wie sie wohl die bisherigen Geschmackslehrer, von HORAZ bis HEYDENREICH, nicht geliefert haben möchten. Mehr aber als alles, gießt dieser fromme Geist Öl in die verwundeten Herzen.“ An HITZIG, am 18. März 1801. ibid. S. 24.

Aber in einer anderen Hinsicht reiht sich „Die Weihe der Kraft“ den Dichtungen der Romantik an. Dasjenige, was wir das „Klima“ einer Dichtung nennen — die ganze Stimmung, die über unserem Drama liegt, die Luft, die darin weht, ist romantisch. Schon WACKENRODER hatte das Andächtige, Religiöse in der Kunst gefordert; mit kraftvollem Pathos hatte dann SCHLEIERMACHER in seinen Reden „Über die Religion“ die Einheit von Religion und Kunst verkündet, die da nebeneinander stehen „wie zwei befreundete Wesen, deren innere Verwandtschaft, wiewohl gegenseitig unerkannt und kaum geahndet, doch auf mancherlei Weise herausbricht“[1] — in TIECKS „Leben und Tod der heiligen Genoveva“ kam endlich der Bund zustande. Eine Glaubensheldin der alten Zeiten hatte hier der Dichter zum Vorwurf eines Kunstwerkes gemacht. Und ein Glaubensheld ist auch Luther. Religiöse Stimmung ist über das WERNERsche Drama ausgegossen, wie über die „Genoveva“. Kirchliche Hymnen werden auf der Bühne gesungen. Die Szene stellt sogar einmal das Innere einer Kirche vor und eine Totenmesse wird abgehalten — nicht fratzenhaft verzerrt, wie das Religiöse sonst bei WERNER entstellt wird, sondern ernst und würdig. Aus reinen Kinderherzen dringen fromme Gesänge empor — nichts stört den andächtigen Ton. Die Szene könnte der spätere glaubensselige katholische Priester WERNER geschrieben haben — obgleich es sehr fraglich ist, ob er dann noch imstande gewesen wäre, sie mit gleicher Zartheit und Innigkeit zu schildern, ob die eifernde Gläubigkeit dasselbe vermag, was eine „prédilection d'artiste“... Und schon der Held selbst ist bei WERNER eine Verkörperung von Kunst und Religion. Immer hat er die Flöte zur Hand. Nach Gottes Wort ist ihm „Nichts so köstlich als die Musika“ (v. 1403). Die Psalmen überträgt er nicht wie ein gelehrter Übersetzer: er wartet auf göttliche Gnade und Erleuchtung zu seinem Werke, etwa wie der von dem Klosterbruder so vergötterte Fra Giovanni da Fiesole, dem die Kunstübung

[1] Dritte Rede: Über die Bildung zur Religion.

ebenfalls ein frommer Religionsakt ist. Also ein Künstler und Glaubensheld in einer Person!

Romantisch ist aber auch die ganze Zeit, in der unsere Dichtung spielt. Die deutsche Renaissance, das Zeitalter Albrecht Dürers — das Auge eines romantischen Dichters war stets dahin gerichtet, voll Sehnsucht und Verehrung. Die „Herzensergießungen", die „Phantasien über die Kunst", „Franz Sternbald" und noch später Arnims „Kronenwächter" — sie bedeuten im Grunde alle nur einen begeisterten Lobgesang auf jene Blütezeit „deutscher Art und Kunst". Aber auch das Ritterliche jener Tage bildete für die Romantiker, die schon in ihrer Jugend für den „Götz" schwärmten, etwas besonders Anziehendes und Verlockendes. Und gerade dieses Moment hat Werner in seinem Drama glücklich wiederzugeben verstanden. Die Fürsten und die Reichsritterschaft, die sich um den Kaiser versammeln, ihre Ehrlichkeit und Biederkeit trotz der äußeren Rauheit und Intoleranz, und Luther selbst, in dem etwas von Götzens derbem, offenherzigem Charakter steckt — es sind Züge, die vergröbert allerdings auch in den gleichzeitigen Ritterschauspielen vorkommen, die aber so, wie sie in der „Weihe der Kraft" gezeichnet sind, dem romantischen Ideal nicht fern stehen. Das glänzende Bild der Reichstagsszene gehört gewiß mit zum Schönsten, was nicht bloß Werner selbst, sondern überhaupt die Romantiker geschaffen. Keine Staatsaktion wird uns hier vorgeführt, sondern ein herrliches Kulturgemälde aus jener, den Romantikern so lieben Zeit. Und ein Kulturgemälde im besten Sinne des Wortes.

Auch an Einzelheiten lassen sich romantische Elemente nachweisen. So erinnert die Bergmannszene an die wichtige Rolle, die dasselbe Motiv bei Novalis, Tieck und E. T. A. Hoffmann spielt. Daran schließt sich die den Romantikern ebenfalls geläufige Einkleidung eines bedeutenden Inhalts in schlichte Alltagsworte. Um seinem Vater, dem Bergmann, sich und seine Mission begreiflich zu machen, bedient sich Luther Bilder aus dem Bergmannshandwerk. Romantisch ist auch die Scheu Katharinas vor den Worten, die die innere

Stimmung nicht wiederzugeben vermögen und sie nur unbarmherzig zerstören:

> „O, kann ich euch, was in mir lebt, enthüllen?
> Sobald ich frech es auszusprechen wage,
> So töt' ich es!" (v. 391 f.)

Allerdings begegnet uns die Klage über die Unzulänglichkeit der menschlichen Rede und die Furcht, dem Geahnten mit Worten und Gründen zu nahen, schon bei Rousseau und den Stürmern und Drängern und gelangt im „Faust" zum herrlichsten Ausdruck.[1]

Und dann vor allem, was uns bereits auf das Gebiet der Stiluntersuchung hinüberleitet: die Beziehungen auf Werke der bildenden Kunst. Kunstgegenstände, in ein poetisches Werk hineinspielend und darin wiedergespiegelt, und insbesondere das Beschreiben von Bildern — es ist wieder eines der Lieblingsmotive der Romantik. In Heinses „Ardinghello" kommt es in erster Linie zur Geltung. Dann in den „Herzensergießungen" und im „Sternbald". Das „Athenäum" tritt für das epische Schildern von Bildwerken grundsätzlich ein: es bringt theoretische Anweisungen über die „Kunst, Gemälde mit Worten zu malen". A. W. Schlegel veröffentlicht daselbst seine Sonette über die Dresdener Galerie und das Gespräch „Die Gemälde" mit eingehender Beschreibung einer ganzen Reihe von Kunstwerken. Und Brentano bleibt in seinem „Godwi" nicht zurück.[2] Übrigens gehört auch dies zu jenen zahlreichen Motiven, die die Romantik mit dem jungen sowohl wie mit dem alten Goethe gemein hat — mit dem Rezensenten der „Frankfurter Gelehrten Anzeigen" und dem Mitarbeiter an Lavaters „Physiognomischen Fragmenten" sowohl, wie mit dem Verfasser der Novelle „Die guten Weiber". Auch Werner ahmt die Sitte nach, der wir ja auch

---

[1] Siehe Oskar Walzel in Herrigs Archiv, Bd. CLII, S. 262 ff. — Über das „Wort" im Faust vergl. Richard M. Meyer, „Goethe", S. 345.

[2] Siehe Alfred Kerr, „Godwi. Ein Kapitel deutscher Romantik." Berlin 1898. S. 19 ff.

bei SCHILLER in der „Maria Stuart“ und der „Jungfrau von Orleans“, zweifellos unter dem Einflusse der Romantik, begegnen. Im ersten Teil der „Söhne des Thals“ spielen zwei Szenen (III, 1 und VI, 2) im Meistersaal, in dem nicht weniger als sechsundzwanzig lebensgroße Statuen der verschiedenen Ordensmeister aufgestellt sind, die alle der Reihe nach vom Komtur mit allen Einzelzügen geschildert werden. In unserer Dichtung, die ja den übrigen Werken von WERNER gegenüber alles Maßlose möglichst zu vermeiden oder doch zu mildern sucht, kommen derartige genaue epische Reproduktionen bildlicher Darstellungen, wenigstens in gleicher Breite, nicht vor. Um so häufiger wird aber dieses Motiv als ein stilistisches Mittel angewendet, in lebendigen Vergleichen und Metaphern. Um die versammelte Menge eindringlich vor Luther zu warnen, der sie des naiven Glaubens berauben werde, sagt Katharina:

„Den Firniß wird er euch vom schönen Bilde
Der himmlischen Natur herunter wischen,
Daß nur die ersten kahlen Linien
Euch übrig bleiben, euer Auge nimmer
Am warmen Farbenschmelz sich laben kann.“ (v. 853 ff.)

Der Markgraf Albrecht von Brandenburg betont das Ruhige, Sichere am Charakter des Kurfürsten Friedrich und bemerkt:

„So, denk' ich, müßt' ein Maler das Gewissen
Abkonterfei'n, wenn's Wehrschau hält im Herzen
Und keinen Rostfleck trifft!“ (v. 1744 ff.)

Oder es werden bestimmte Kunstwerke zu Vergleichen herangezogen:

„Sitzt er nicht
So starr, so angenagelt, wie der Kaiser
Herr Sigismund an seiner goldnen Bulle
Im alten Conterfei zu Wetzlar?“ (v. 996 ff.)

Dann wieder:

„Da seht ihm ins Gesicht,
Ist nicht der heilige Sebastian
Der Domkapell' in jedem seiner Züge?

. . . Dieses Mädchen,
Dies Engelsangesicht mit Veilchenaugen,
Kann sie ein Maler treuer konterfei'n,
Die Tönekünstlerin Cäcilia,
Wie in der Kirche aller Heiligen,
Am Hochaltar, sie mit erhab'nem Blicke
Die Harmonie der Himmel in sich saugt?" (v. 813 ff.)

Einmal wird ein Lobgesang auf die „alte Kunst" angestimmt, wie er, in Prosa aufgelöst, sehr gut in einer Tieck-Wackenroderschen Schrift seinen Platz finden könnte:

„Diese schönen Bilder,
Sie malten uns die schöne alte Zeit,
Die jetzt erwacht in alt geword'ner Welt,
Mit Sturmgebraus, wie's Wetter jenen Abend! —
Lacht mich nicht aus! — Ich kann mir 'mal nicht helfen.
Das alte Wesen, wie's die alten Bücher
Vermelden — denk' ich dran, mir geht das Herz auf! —
Ich lieb' es, wie ein Kind die Christnacht!" (v. 3446 ff.)

Man beachte, wie hier das Wort „alt" einigemal wiederkehrt, und halte daneben die auf Tieck sich beziehende Bemerkung von Ranftl: „Alt wird schon in den ‚Herzensergießungen', im ‚Sternbald' wie in den ‚Phantasien' ein schmückendes, ehrendes Beiwort (die ‚alten' Maler, der ‚alte' Vasari u. s. w.)"[1]. — Und bei den „alten Büchern", die das alte Wesen vermelden, denken wir wiederum an Tieck, an seine Vorliebe für die Volksbücher des sechzehnten Jahrhunderts, an die Andacht, mit der er sich in das Volksbuch von der Pfalzgräfin Genoveva und in den „Kaiser Octavianus" vertieft.

Spielen in den oben zitierten Stellen Kultur- und Kunstdenkmäler nur als rasch vorüberschwebende Bilder und Gleichnisse eine Rolle, so gibt es auch solche, wo Bildwerke auf der Bühne selbst irgendwo angebracht sind und die Beschauer eingehend beschäftigen. So unterhalten sich zu Anfang des zweiten Aktes Melanchthon und Theobald über die aufliegende sinnige Zeichnung des letzteren für das Titelblatt zum neuen

[1] J. Ranftl, Ludwig Tiecks Genoveva. Graz 1899. S. 7.

Psalmbuch. Im letzten Akt (Sz. 1 und 3) haben wir auf der Bühne Heiligenbilder. Die Szene spielt im Innern einer Kirche, und der Verfasser schreibt genau vor: „Das Altarbild des Hochaltars stellt eine sitzende Marie mit dem über ihren Schoß gelegten Leichname Christi vor, darüber das Bild St. Georgs zu Pferde, den Lindwurm erstechend. Am Seitenaltar links ist der heilige Sebastian an einen Baum gebunden und mit Pfeilen durchbohrt; am Altar zur Rechten die heilige Euphrosina, als Klausnerin abgebildet.“ Und alle diese Bilder spielen in den Auftritt zwischen Franz und Katharina hinein und werden bald treu beschrieben, bald von dem höhnenden Franz persifliert.

Nirgends aber wird die romantische Kunst, Gemälde mit Worten zu malen, so konsequent angewendet, wie in jener herrlichen Szene, deren Mittelpunkt die altdeutschen Reliefbilder im „kaiserlichen Schloßsaal“ zu Worms bilden. Es war ein höchst glücklicher Gedanke, die mächtige Opposition gegen die Kirche, wie sie die deutsche Kunst in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts zum Ausdruck brachte, zu verwerten. Daß es in Worms kein kaiserliches Schloß gab, daß die Reichsversammlung in einem Saal des bischöflichen Palastes tagte, wo auch der Kaiser seine Wohnung hatte[1], und also die Schnitzwerke wohl kaum in Worms sich befinden dürften, das bedeutet ja hier nichts. Um so bewundernswerter ist es aber, wie Werner den Stil jener treuherzig-satirischen Bilder getroffen hat. Wieder haben wir eine genaue Bühnenangabe, deren Inhalt aber später beim lebendigen Schauen wiederholt, erweitert und von Bossu erklärt wird. Das Relief ist, wie Bossu selbst sagt, ein „Schwester-Bruderkind vom Konterfei am Münsterturm zu Straßburg“, wo eben auch eine Szene aus dem kirchlichen Kultus in die Tierwelt versetzt ist: wie der Fuchs den Enten predigt. Unsere Bilder haben einen viel reicheren Gehalt, polemisieren in ihrer schlichten Fabelein-

[1] Siehe Köstlin, a. a. O. Bd. I, S. 444. — In Luthers Tischreden heißt das Lokal später irrtümlich „Rathaus“.

kleidung direkt gegen die päpstliche Gewalt und bilden so einen geeigneten Ausgangspunkt für den sich daran anschließenden Exkurs über die gleichzeitigen kirchlich-politischen Verhältnisse.

* * *

Der Stil[1] in der „Weihe der Kraft" ist ernst und würdig. WERNER meistert die Sprache vorzüglich. Er versteht es, den Stil zu differenzieren. Andere Töne kommen in Luthers, andere in Katharinas, andere in Theresens, andere in den Reden der Ritterschaft zum Ausdruck. Figuren- und tropenreich ist die Sprache. Häufig tritt besonders die Form der Annominatio (Gleichklang des Lautes bei einer Verschiedenheit der Bedeutung) auf, so: v. 65 f. („Und was ein Mann sich in den Kopf gesetzt — Da setzt er fröhlich auch den Kopf daran!"), v. 1465 („Zwar war mir gleich das Recht nicht recht"), v. 3554 („Es war ein Übelthun — allein ein Thun doch."). Ebenso die Form der Aposiopese (Abbrechen in der Mitte eines Satzes), so: vv. 694 f., 697, 1696 f. u. s. w.

Auf die Metaphern wurde bereits oben teilweise hingewiesen, ebenso auf die Vergleiche. Hier sei noch ein längeres, mehr episches Gleichnis angeführt, wie es sonst in einem Drama schon seiner Natur nach nur selten vorkommt:

> „Hast du gesehn, wenn vor dem Ungewitter
> Die Windsbraut unstät hierhin, dorthin flattert, —
> Zu Wolken sammelt sie den Staub; die Wolken
> Des Himmels sind ihr nicht genug, ihn äffen
> Will sie, die törichte, in eignen Wolken,
> In selbstgemachten sich zusammenraffen, —
> Doch was sie schuf, zerstört ihr eigner Hauch. —
> So drängt's auch mich, des Heilands hohes Bild
> Mir selbst, wie es am Himmel thront, zu schaffen . . ." (v. 699 ff.)

Am meisten beachtenswert an der Sprache der „Weihe der Kraft" ist das Archaistische. Anklängen an die derb-

[1] „Beiträge zur Charakteristik des Stils in ZACH. WERNERS Dramen" veröffentlichte FRIEDRICH DEGENHART im Gymnasial-Programm Eichstätt 1900. — Die Arbeit, die viel Material enthält, leidet an der Unfähigkeit des Verf. zu synthetischen Zusammenfassungen.

kernige Sprache des XVI. Jahrhunderts begegnen wir oft. Daß dies der Stimmung des Ganzen entspricht, ja förderlich ist, versteht sich von selbst. Am besten ist die Einkleidung des archaistischen Tones in der Reichstagsszene durchgeführt. Hier herrscht durchwegs ein einheitlicher Stil. Sonst kommen einzelne archaistische Worte und Wendungen vor, die dem zeitlichen Kolorit dienen. So haben wir altertümliche Substantiva: Urstände (v. 1381 [1]), Conterfei (öft.), Spektakel (v. 1123), Melodei (v. 1385), Phantasei (v. 1437 ff.), Philosophei (v. 1470) u. s. w.; ebenso altertümliche Deklinationsformen: „von seiner roten Nasen" (v. 1121), „der Erden Liebe" (v. 2809). Es werden lateinische Wörter und Deklinationsformen angewendet: Privilegia (v. 2535), ein Deputat (v. 1094), Frau Domina (vv. 263 u. 270), Skandalum (v. 2687), Hispania (v. 2140), Gratias versäumt (v. 977) u. s. w. Altertümliche Adjektiva und Adverbia: lobesan (vv. 58 u. 751), wasmaßen (v. 246), hochgelahrt u. s. w. Auch altertümliche Verbalformen in Menge: scharmuzieren (v. 949), allfanzen (v. 1252), erlustieren (v. 1482), abkonterfei'n (v. 1745), rung (Praeterit. zu ringen, v. 2310), stahn (v. 866) u. s. w.

Doch sei hier gleich bemerkt: das Archaistische drängt sich nicht allzu sehr hervor — etwa wie in der „Kunegunde" — und dadurch wird eben auch die Einheitlichkeit des Stils gewahrt. Und sie ist dann auch für die rhythmischen Maße in der „Weihe der Kraft" bezeichnend. Das Drama tritt im Verhältnis zu anderen Dichtungen Werners im bescheidensten Kostüm auf. Als der Dichter im Frühjahr 1805 das „Kreuz an der Ostsee" Iffland einreichte, hielt er es noch für nötig, auf die seltenen und schwierigen Maße, die er in seinem Werke zur Anwendung gebracht, besonders hinzuweisen. Und E. T. A. Hoffmann hatte Recht, wenn er über das Drama sagte, „dies Kreuz kreuzige einen wirklich mit allen nur möglichen Formen der neuen Schule." [2]

In der „Weihe der Kraft" hascht der Dichter nicht nach

[1] Vergl. die Anmerkung von Minor zu dieser Stelle.

[2] „Serapionsbrüder", IV.

außerordentlichen Versmaßen. Die wenigen, die wir zu verzeichnen haben werden, kommen fast alle in der zweiten Hälfte des Dramas vor. Bloß Stanzen begegnen wir öfters, aber auch sie treten nie in einer geschlossenen Strophenreihe auf, sondern immer vereinzelt, beinahe zufällig, gewöhnlich als Schlußsatz einer Rede oder wenn es sich dem Dichter darum handelt, irgend einen Gedanken besonders zu markieren. Folgende Ottave rime habe ich in unserem Drama gefunden:

Akt I, Szene 1, v. 199 ff. (Schlußsatz dieser Szene);
„ I, „ 2, vv. 367 ff.; 575 ff.;
„ I, „ 3, v. 823 ff.;
„ V, „ 3, v. 3459 ff. (in allen ungeraden Versen kehrt dasselbe Reimwort „Nein“ wieder[1]); v. 3582 ff. (die einzige in den Dialog nicht aufgeteilte Stanze).

Von anderen romanischen Strophen haben wir in unserem Drama:

Terzinen, in denen der Prolog verfaßt ist; in den übrigen Dramen bedient sich WERNER für den Prolog meistens der Kanzonenform;

eine Sestine, von Katharina als Monolog vorgetragen und die Waldszene (IV, 2) eröffnend. Das Schlußgeleit ist in den Dialog aufgeteilt, und zwar erscheinen noch im letzten Moment Personen auf der Bühne, die der Vortragenden beim Zusammenfassen der sechs Reimwörter behilflich sind;

Dezimen in derselben Szene (v. 2853 bis 2892), vier an der Zahl, unmittelbar aufeinander folgend. Es sind keine trochäischen Verse, wie gewöhnlich, sondern vierfüßige Jamben. Die Reimstellung ist: a b b a a c c d d c.

Außerdem begegnen wir: vierfüßigen (spanischen) Trochäen, wie sie im Drama erst viel später, in der Blütezeit des Schicksalsdramas, Mode wurden — v. 3364 bis v. 3411 (Dialog zwischen Franz und Katharina, V, 3); daneben einmal

[1] Ein Parallelfall kommt in der „Genoveva“ vor. Siehe: EMIL HÜGLI, Die romantischen Strophen in der Dichtung deutscher Romantiker. Zürich 1900. S. 92. — Leider hat HÜGLI in seiner Untersuchung WERNER nicht berücksichtigt.

auch dem fünffüßigen (serbischen) Trochäus (v. 3352 bis 3363). Das Gebet Luthers (III, 2) enthält mannigfache trochäische Verse: sechs-, sieben- und achtfüßige, alle gereimt. Gegen den Schluß zu weist es eine Anzahl sechsfüßiger jambischer Verse (Trimeter) mit einsilbigen Assonanzen auf: viermal kehrt der Laut **o**, fünfmal **u** wieder (v. 2303—2311).

Zum Schluß des Dramas bringt der Dichter einige sog. neue Nibelungenverse (v. 3830—3837), die er bereits im ersten Teil der „Söhne des Thals" und im „Kreuz an der Ostsee" angewendet hat und die wir auch in TIECKS „Oktavian" haben.

Zwei ungewöhnliche Betonungen, die mir aufgefallen sind, mögen hier noch ihren Platz finden: Palast (⏑́ ⏑) v. 486 und Entschluß (⏑́ ⏑) vv. 217 und 1704. Die Aussprache dürfte, wie ich vermute, in der Heimat des Dichters üblich gewesen sein, denn gerade das letztere Wort begegnet uns bei WERNER in der gleichen falschen (wenn auch etymologisch richtigen[1]) Betonung noch öfters, so: im „Vierundzwanzigsten Februar", v. 126, in der „Wanda" zweimal, u. s. w.

Die Eigentümlichkeiten des WERNERschen Dramas werden wir am besten erkennen, wenn wir hier noch kurz die großen Linien seines Stils betrachten.

WERNER geht in seinem dramatischen Stil, wie fast alle Bühnendichter der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts, von SCHILLER aus. SCHILLER bildet eben in der Geschichte des deutschen Dramas das fruchtbare Erdreich, in das alle bedeutenderen Talente ihre Wurzel versenkten. Aber nicht alle blieben hier stecken. „SCHILLER kann und soll man nachahmen, weil er der Höchste einer Gattung ist und daher ein Muster für alle seiner Gattung" sagt einmal GRILLPARZER[2]. Das sahen denn auch alle die unzähligen Jambendramatiker, die wir als Epigonen schlechthin zu bezeichnen pflegen, ein und ahmten

[1] End-schluß.

[2] In den „Studien zur deutschen Literatur". Werke, ed. SAUER, Bd. 18.

ihn, oft unbewußt, nach. Denn SCHILLERS Dramen mit ihrem Pathos, ihrem lyrischen Schwung und ihrer farbenschillernden Diktion haben noch nie ihre Wirkung auf dichterisch veranlagte Talente verfehlt. Alle wirklich großen Dramatiker aber haben sich, so sehr sie von SCHILLER ausgingen, von ihm emanzipiert und zum Teil ganz entgegengesetzte Wege eingeschlagen: KLEIST wie GRILLPARZER, HEBBEL wie LUDWIG. Der erste jedoch, bei dem wir dies feststellen können, ist ZACHARIAS WERNER. In den „Söhnen des Thals" und im „Kreuz an der Ostsee" kommt dies noch nicht zur Geltung, aber um so deutlicher in der „Weihe der Kraft".

SCHILLERS Kunst, auf das formale Schöne gerichtet, war einseitig gewesen. Sie war es insbesondere vom Standpunkte der Bühne, die immer nach dem Charakteristischen strebt. Denn nur das Charakteristische bringt auf die Bühne Leben und Wirklichkeitsillusion. SCHILLER aber, der Schüler KANTS, sträubte sich gegen nichts so sehr als gegen die Wirklichkeit, gegen die Wirklichkeitsillusion des Zuschauers im Theater. Und er gelangte schließlich, um sich völlig vor allem Wirklichen, Natürlichen abzuschließen, zur Einführung des Chors im Drama, der die Aufgabe hatte, die Freiheit, „die im Sturm der Affekte verloren gehen würde", dem Hörer zurückzugeben. Der Zuschauer sollte sich eben nach SCHILLER immer dessen bewußt bleiben, daß er sich im Theater befinde, daß alles, was da vorgehe, nur ein Spiel des Dichters sei — und SCHILLER kam hier den Theorien der Romantiker, die alles waren, nur keine Bühnendichter, merkwürdig nahe.

Einst, unter dem Einflusse des „Sturmes und Dranges", war SCHILLER in seinem dramatischen Stil anders gewesen. In den „Räubern" und in „Kabale und Liebe" kam vor allem das Charakteristische zur Geltung. Aber SCHILLERS ganze Natur, seine immer tiefer dringenden ästhetischen und philosophischen Studien nicht minder wie der bewußte Gegensatz zu IFFLAND und KOTZEBUE — all das zog ihn immer mehr von dem Charakteristischen, von SHAKESPEARE und dem jungen GOETHE, zu dem Typisch-Pathetischen und zur Antike

hin — zu jener Antike, wie sie vor hundert Jahren unter dem Einflusse der einseitigen Auffassungsweise Winckelmanns und Lessings allgemein begriffen wurde.

Goethe war mit seiner „Iphigenie“, mit „Tasso“, mit der „Natürlichen Tochter“, insbesondere aber wohl mit dem „Paläophron“ auch hier Schiller vorangegangen. Aber Goethe war es auch, der im „Faust“ eine Synthese der beiden Stile gegeben. Und Schiller versuchte es unter Goethes Führung auch einmal: in „Wallensteins Lager“, das in dieser Hinsicht eine eigene Stellung unter Schillers Dichtungen einnimmt und von dem Hebbel noch im Jahre 1859 mit hellem Entzücken schrieb: „Wer wissen will, wie Realismus und Idealismus sich im Indifferenzpunkt ausgleichen, der kann es hier erfahren.“[1]

„Faust“ und „Wallensteins Lager“ — das waren die fruchtbaren Keime, aus denen nach der Blütezeit des klassischen Dramas im neunzehnten Jahrhundert ein neuer Stil der dramatischen Kunst sich entwickeln sollte, jener Stil, der eine Versöhnung des realistischen und idealistischen Momentes bedeutet und den wir mit einem von Otto Ludwig geprägten Worte poetischen Realismus nennen dürfen.

Den älteren Romantikern war dieses Problem trotz ihrer Begeisterung für Shakespeare und Goethe nicht aufgegangen. Erst Heinrich v. Kleist griff es auf und machte es sich bewußt zu eigen. Aber vor ihm tat es bereits Zacharias Werner in der „Weihe der Kraft“. Denn nicht umsonst war Werner der größte und früheste Bewunderer des „Faust“. Wohl gemahnt uns die „Weihe der Kraft“ in manchen Einzelheiten des dramatischen Aufbaues an Schiller, doch, aus der Entfernung betrachtet, stellt sie, zum erstenmal in der nachklassischen Zeit, eine Vereinigung der Goetheschen und der Schillerschen Art vor. Die erste Szene des II. Aktes, der Besuch von Luthers Eltern, ist hierfür das schlagendste Beispiel. Die Dramatiker des Sturmes und Dranges hätten diese

---

[1] Hebbels Tagebücher, hrsg. von R. M. Werner, Bd. IV. Nr. 5769.

Szene, auch wenn sie das ganze Stück in Versen geschrieben hätten, in Prosa verfaßt, um ihr das Natürliche zu belassen. Schiller hätte sie in seiner Meisterzeit zweifellos in Jamben verfaßt, aber er hätte, ähnlich wie er es im „Tell" und im Prolog zur „Jungfrau von Orleans" mit dem einfachen Hirtenvolk getan, den beiden alten Leuten die gleiche Sprache in den Mund gelegt, die die Helden führen — die uncharakteristische „Jambensprache". Werners großer Fortschritt liegt nun darin, daß er solche Szenen ganz realistisch darstellt, aber sie stilisiert. Er ist weder Naturalist noch pathetischer Idealist — sein Stil hält vielmehr die Mitte zwischen beiden.

Und das zeigt sich auch in seiner Diktion. Werners Jamben sind selten langatmig, breitfließend und auf schöne Klangwirkung bedacht, wie die Schillerschen, sie weisen vielmehr, wenigstens an den bezeichnendsten Stellen der „Weihe der Kraft", knappe, gedrungene, charakteristische Färbung auf. Sein dramatischer Dialog ist lebendig, beweglich, oft wuchtig, schlagend und sprühend von Geist, und steht also auch der Goetheschen Art, wie sie in der „Iphigenie" und im „Tasso", den Dramen der Weimarschen Meisterzeit, zum Ausdruck kommt, fern.

Wenn wir nun zum Schluß die Bedeutung der „Weihe der Kraft" in der Geschichte des nachklassischen Dramas zusammenfassen, so ergibt sich, daß die Entwicklung der dramatischen Technik ihren Weg von Schiller nicht über Tieck, den Hauptrepräsentanten der Romantik, vielmehr direkt über Zacharias Werner zu Heinrich v. Kleist und weiterhin zu Hebbel und Otto Ludwig genommen hat. Werner war in der „Weihe der Kraft" der Erste, der jene Bahn beschritt, die nach ihm die anderen großen Dramatiker gegangen und auf der dem deutschen Drama des neunzehnten Jahrhunderts die schönsten Erfolge erwachsen sind.

Siebentes Kapitel.

Der Dichter und sein Werk.

Entstehung des Dramas. — Vorspiel im „Preußischen Hausfreund". — Allerlei Anfechtungen. — Vorbericht an das Publikum. — Aufführung. — Die Berliner Presse. — Iffland als Vorleser auf Reisen. — Fernere Schicksale. — Die Buchausgabe. — Zeitschriften-Stimmen. — Urteile der Zeitgenossen. — „Die Weihe der Unkraft". — Schluß.

Es wurde bereits zu Anfang dieser Arbeit betont, die große literarhistorische Bedeutung der „Weihe der Kraft" liege darin, daß sie das einzige Drama der Romantik war, das mit großem Erfolg über die Bühnenbretter ging. So darf denn der ästhetischen Untersuchung noch ein historisches Kapitel angehängt werden, das sich mit der äußeren Geschichte des Werkes befassen soll.

Unter außerordentlich günstigen Umständen ist es entstanden. Werner war nach etwa zehnjährigem Aufenthalte in den polnischen Provinzen im Oktober 1805 als Sekretär des Ministers von Schröter, des Chefs des „neuostpreußischen Departements", nach Berlin gekommen und gleich in den intimen Zirkel des Ministers aufgenommen worden, zu welchem Männer wie Fichte, der „große" Johannes v. Müller (wie ihn Werner immer nennt) und andere gehörten. Als ein Dichter, auf den Rücksicht genommen wurde, mit übermäßigen Arbeiten verschont, konnte er viel in Gesellschaften verkehren — denn auch mit Iffland und der berühmten

Schauspielerin Unzelmann-Bethmann ward er rasch befreundet — und genoß das Leben, das ihm die Residenzstadt bot, in vollen Zügen. Er dachte damals noch nicht an Luther. Bei seiner Versetzung nach Berlin, die er mit unendlichem Eifer betrieben hatte, war es ihm darum zu tun gewesen, in die Nähe einer großen Bühne zu kommen, um sein dramatisches Talent, das er durch die freundliche Aufnahme der „Söhne des Thals“ anerkannt sah, unter günstigen Umständen entwickeln zu können. Ein bestimmtes Thema zu einer neuen Dichtung hatte er dazumal noch nicht erwogen, alle seine Gedanken hafteten an dem zweiten Teile des „Kreuzes an der Ostsee“, an dem er noch unmittelbar vor seiner Abreise aus Warschau arbeitete.

Wer ihn in Berlin auf den Luther-Stoff gebracht haben mag, läßt sich nicht mit Bestimmtheit nachweisen. Wir dürfen aber vermuten, daß es Iffland war, und darauf würde sich dann jene Anekdote beziehen, die Gubitz in seinen „Erlebnissen“[1] erzählt und die Hitzig in seinem Werner-Nekrolog zuerst öffentlich mitgeteilt hat. Schiller soll während seines Aufenthaltes in Berlin (1804), entzückt von der Lektüre der „Thals-Söhne“, Iffland auf den unbekannten Verfasser aufmerksam gemacht und ihm ans Herz gelegt haben, er möchte diesen auffordern, einen Glaubenshelden in einem nächsten Stück zu schildern: niemand könne es besser als der. Es mag auch sein, daß Iffland, der so gern in glänzenden historischen Rollen auftrat, in seiner Bewunderung des großen Reformators sich, wie dies ja oft bei Schauspielern vorkommt, gewünscht hat, einmal auch in der Gestalt Luthers auf der Bühne zu erscheinen. Die herzliche Liebe, die er nachher zu dem Wernerschen Helden faßte und der er bis zu seinem Tode treu blieb, spricht sehr dafür.

Aber auch die Zeitumstände dürften den Dichter auf Luther hingewiesen haben. Man hatte damals die Errichtung eines nationalen Monumentes für Luther geplant und rechnete

[1] Berlin 1868. Bd. I, S. 229 f.

bestimmt auf ergiebigste Unterstützung durch das ganze Volk. Doch die Beiträge flossen nur spärlich, und diese Kälte und Indifferenz der weiteren Kreise gegenüber einem das nationale wie das religiöse Empfinden so nahe berührenden Unternehmen weckte eine allgemeine Verwunderung, die auch in der gleichzeitigen Presse laut zum Ausdruck kommt[1]. Das Thema Luther war also aktuell, und indem es WERNER aufgriff, knüpfte er daran seine eigenen Absichten. Man hatte ihm im Freundeskreise noch vor der Publizierung des „Kreuzes an der Ostsee", besonders in Hinsicht auf die Gestalt des hl. Adalbert, vorgeworfen, er spreche darin der katholischen Kirche das Wort. WERNER verteidigte sich seinem Freunde PEGUILHEN, dem späteren, in der KLEIST-Affäre[2] bekannt gewordenen Justizrat gegenüber, indem er in einem Briefe betonte, seine Kirche habe „mit der verdorbenen des schändlichen Pseudo-Katholizismus" nichts gemein, er habe sich in seinem Stücke, z. B. bei Verwendung der Monstranz, bloß der Bilder bedient, die ihm die katholische Kirche als fertige Formen zur Darstellung des Göttlichen bot. „Höchst wahrscheinlich", fügt er in derselben Epistel (vom 4. September 1805) hinzu, „wähle ich künftig einen ganz heterogenen Stoff, aber das Göttliche wird immer die Folie sein"[3]. Und nun hatte er einen solchen Stoff, eine Gestalt, der man von vornherein nichts weniger nachsagen konnte, als daß sie für den Katholizismus Proselyten werben wolle. Und dennoch, das wollte er beweisen, sollte auch diese Gestalt, Luther, seinem hl. Adalbert nicht unähnlich sein. Man begreift, daß WERNER freudig zugriff.

Die erste Meldung von dem neuen Drama begegnet uns am 27. Dezember 1805. WERNER berichtet an diesem Tage

---

[1] Auch JEAN PAUL ergriff in dieser Angelegenheit das Wort: in den „Wünschen für Luthers Denkmal, von Musurus" (Werke, Berlin 1826 ff., LIII, S. 53 ff.; zuerst erschienen in K. F. LANGES „Nordischem Merkur" 1805).

[2] Siehe R. STEIG, „HEINR. v. KLEISTS Berliner Kämpfe", Berlin und Stuttgart 1901, S. 668 ff.

[3] „Der Gesellschafter", Jahrg. 1837, S. 342 ff.

seinem Freunde Scheffner in Königsberg, er wolle von Neujahr ab „ein Schauspiel citissime fürs berliner Theater schreiben“.[1] Am 22. Februar 1806 vertraut er dann Freund Peguilhen, er sei mit seinem Luther-Schauspiel bald fertig. Und wirklich gelang es ihm in der ihm eigenen raschen Arbeitsweise — dichtete er doch den „Vierundzwanzigsten Februar“ in bloß zehn Tagen! — das Drama bereits Ende April zum Abschluß zu bringen. Anfang Mai las er es Iffland und anderen vor.

* * *

Aber schon wußte man auch in Berlin, daß ein Stück auf die Bühne kommen soll, in welchem Martin Luther auftritt. Am 3. Mai brachte „Der preußische Hausfreund“, ein junges, erst seit April erscheinendes, von Heinsius geleitetes Blatt, das folgende anonyme Epigramm:

Was? Luther auf der Bühne?

Habt Ihr noch nicht genug des Herrlichen Manen entweihet,
Da Ihr Jahre lang schon bettelt zum Denkmal für ihn?
Soll auf der Bühne sogar der Menschheit Anwalt erscheinen? —
Zürn', Ehrwürdiger! nicht, doch send' abwehrende Schaam!

Man braucht nicht dabei zu denken, der Verfasser des Epigramms sei über die Möglichkeit entrüstet gewesen, der katholizisierende Dichter des „Kreuzes an der Ostsee“ könnte den Reformator auf ungebührende Weise behandeln: die Dramen Werners waren ihm, wie er in einem der folgenden Hefte gesteht, unbekannt. Wie wenig man damals noch in Berlin überhaupt von der Existenz Werners, dessen Werke anonym erschienen waren, wußte, davon zeugt eine in Merkels „Freimütigem“ am 24. Mai, also zur Zeit, da die Debatte über das neue Stück bereits lebhaft geführt wurde, erschienene Notiz über das Deklamatorium der Bethmann[2], wo berichtet wird, die Chöre „Zu Schillers Gedächtnisse“ habe „ein Hr. Werner“ gedichtet.... Was also jenen Anonymus in solchen

[1] „Blätter für liter. Unterhaltung, Jahrg. 1834, S. 1343.
[2] Vergl. oben S. 3 f., Anmerkung.

Eifer brachte, war allein die Tatsache, daß die Gestalt Luthers für die Bühne verwertet werden sollte.

Werner geriet über das Epigramm in ehrlichen Zorn. Er sandte Iffland als Entgegnung die folgenden Verse, die wohl im „Hausfreund" publiziert werden sollten:

Ja! Luther auf der Bühne.

Ist denn die Bühn' ein Sündenhaus? — Nein,
Ein Tempel des Herren soll sie sein: —
Der Anwalt der Menschheit, er muß dort erscheinen,
Zum Göttlichen menschlich ermuntern die Seinen.
Schaam?! — Unser Herr sprach zu'n Wechslerbuben:
Mein Haus ihr machtet zur Mördergruben!
(Wie ihr wollt die Bühne durch sündige Schaam!)
Und drauf die Geißel zur Hand er nahm.
Der große Luther desselbigen gleichen;
Sie thäten vor falscher Schaam nicht erbleichen!
An Christus und ihm thut Exempel nur nehmen,
Dann werdet ihr lernen, euch — recht zu schämen.[1]

Man begreift die Entrüstung Werners, wenn man bedenkt, wie hoch er die Bühne stellte und wie er von ihrer Bestimmung, ein Propyläum der Religion zu bilden, überzeugt war. Doch nicht er sollte den Gegnern antworten, ein anderer trat an seiner Statt in die Schranken: Graf Brühl, der nachmalige Generalintendant, der schon damals, als Kammerherr in Berlin lebend, zum Theater in nahen Beziehungen stand.

In seinen am 13. Mai im „Preußischen Hausfreund" veröffentlichten „Bemerkungen eines Kunstfreundes über das Epigramm in dieser Zeitschrift: Was? Luther auf der Bühne?" weist Graf Brühl auf die Griechen hin, „denen wir in so mancher Hinsicht nicht die Schuhriemen aufzulösen würdig sind" und die ihre Heroen ebenfalls auf der Bühne ehrten — und es sei doch bisher niemand eingefallen, sie deswegen schamlos zu schelten. Auch auf die Katholiken

[1] Die Verse publiziert ohne jeden Kommentar bei Teichmann, a. a. O. S. 307 f. — Düntzer, der das vorausgegangene Epigramm nicht kannte, wußte mit ihnen nichts anzufangen (s. „Zwei Bekehrte." S. 76).

beruft er sich, die ihre Madonna und ihre Heiligen auf die Bühne bringen und nichts Anstößiges darin finden. „Durch würdevolle Darstellung wird ein Mann mit Luthers unbeschreiblich großen Eigenschaften nicht verlieren, sondern im Gegenteil der Menge, die ihn doch nur dem Namen nach, und in der Folge seiner Handlungen, keineswegs aber seinem Charakter nach kennt, auf eine höchst interessante und sogar erhabene Art vor die Augen zurückgeführt werden.“ Ein Heros, der auf der Bühne erscheint, werde dadurch nicht entweiht. „Wehe der Kultur eines Landes“, ruft er, „wenn es seine Schaubühnen als ein bloßes Mittel der angenehmen Zeittödtung ansieht, oder als Schandbühnen betrachtet, auf welchen alles entweiht wird, was groß und ehrwürdig ist. Einer solchen Nation möchte ich den Kasperle als Herzstärkung und Seelenerquickung empfehlen.“ Und er schließt mit folgenden Worten: „Unserm neu aufgetretenen ächt vaterländischen Dichter, dem phantasiereichen und geistvollen Schöpfer der Thals-Söhne, gebührt ein unparteiisches Lob dafür, daß er den großen Gedanken gefaßt hat, uns mit den näheren Verhältnissen, und sozusagen, mit dem schönen reinen Privat-Karakter des unsterblichen Luthers bekannt zu machen; daß er uns sein jetzt für die mehrsten Lutheraner selbst unbekanntes Leben wie ein hellleuchtendes Bild vor die Augen stellen will, und so unsere Gemüther mit den edelsten Gegenständen beschäftigt, welche menschliche Dichtung je verherrlicht hat!“

Auf diese Entgegnung des Grafen Brühl replizierte der Verfasser des Epigramms in zahlreichen Noten unter dem Text und legte in seiner Schlußnote dem Dichter nahe, ob er nicht, wenn er Luther zu huldigen die Absicht habe, die epische Form der dramatischen vorziehen oder aber ein Lesedrama schreiben möchte, um die Schauform zu umgehen. Graf Brühl antwortete nun am 20. Mai auch auf diese Replik in eingehender Weise und wandte sich insbesondere gegen jene letzten Worte des Epigrammatikers. Er schreibt: „Die Frage, ob der Dichter der Thals-Söhne zur Huldigung Luthers nicht das Epos dem Drama vorziehen würde? kann ich nicht

beantworten; dies müßte er selbst thun. Ob er aber die Lehrform, nämlich das Lesen des Drama, nicht der Schauform vorzöge: das getraue ich mich beinahe in seine Seele hinein, mit — Nein — zu beantworten. Die Lehrform ist und bleibt der todte Buchstabe; die Schauform ist das lebendige Bild, und unser Dichter hat eine zu feurige Phantasie, um nicht das lebendige Leben der schönen, aber beweglosen Bildsäule vorzuziehen."[1]

Damit war die Debatte an diesem Orte geschlossen, aber sie wurde in den Spalten anderer Blätter fortgesetzt, besonders im „Beobachter an der Spree", und verstummte auch nicht, als das Stück bereits gespielt und unter großem Beifall immer wieder aufgeführt wurde.[2]

Inzwischen hatte sich der Dichter wegen seines Dramas manches von seiten seiner Gönner gefallen lassen müssen. Er hatte die Dichtung ursprünglich mit der Wartburg-Szene abgeschlossen (s. oben S. 8 f.). Von dem Kabinetsrat v. Beyme und Iffland aufgefordert, das Stück noch um eine Wittenberg-Szene auszudehnen, entschloß er sich dazu ohne weiteres, wodurch das Werk eine gänzlich andere Gestalt annahm. Aber bald kamen noch Einmischungen anderer Art hinzu, die dem Dichter seine Arbeit ganz verleideten. Fast zur selben Zeit, da er sein neues Drama zu Ende gebracht, erschien in Berlin — Anfangs Mai — bei Sander die Buchausgabe des „Kreuzes an der Ostsee", und man kann sich denken, daß das Katholische des-

[1] Siehe „Berlin oder der preußische Hausfreund", Jahrg. 1806, Nr. 15.

[2] „Der Beobachter an der Spree" widmete diesem Streite vier Aufsätze: im Stück 23 (vom 2. Juni): „Doktor Martin Luther auf dem Theater" (eine Korrespondenz zwischen einem Pächter und seinem in Berlin studierenden Sohne); im Stück 24: „Ein Gespräch unter C. Rath X. und Prediger Y."; im Stück 25: „Letztes Wort über Dr. M. Luthers Darstellung auf der Bühne"; im Stück 27 (vom 30. Juni): „Da haben wir's". — Auch eine am 1. Juli 1806 im Verlage des „Pr. Hausfreunds" erschienene Broschüre, nach der ich aber vergebens auf der Kgl. Bibliothek in Berlin suchen ließ, sei hier verzeichnet: „‚Kann ein aufgeklärter Katholik sich an Luther auf der Schaubühne erbauen?' Beantwortet von einem Katholiken. Herausgegeben von Mercy."

selben alle, die an dem Dichter des Luther ein Interesse nahmen, nicht wenig verwunderte. Man begann nun das im Manuskript vorliegende Stück genauer nach etwa auch darin vorkommenden katholischen Tendenzen zu durchsuchen, und da fiel es wohl nicht schwer, etwas herauszuschnüffeln. Selbstverständlich wurden vor allem die blassen Gestalten des Theobald und der Therese angegriffen und der Dichter wegen ihres verdächtigen religiösen Gebarens zur Rede gestellt. WERNER verteidigte sich in einem ausführlichen, wenn auch zum Teil ausweichenden Schreiben[1], in welchem er beteuerte, „das unter dem Namen Katholizismus bekannte Ungeheuer" sei ihm Gegenstand des Abscheus. Seine Religion habe damit nichts gemein. „Ich will Glauben", versichert er, „die Erhebung zum Sittlichschönen durch Kunst (Versinnbildlichung des Sittlichschönen) verbreiten, nichts weiter! Ich bin kein Partisan irgend einer Partei, ich bin ein Mensch, dem es ums Gute zu tun ist, und das ist meine Pflicht, dazu hat mir Gott mein bißchen Talent gegeben."

Es ist begreiflich, daß ihn diese Anfechtungen nicht wenig aufbrachten und ihn im Innern verhärteten, daß er nun erst recht vieles, was nach Mystik und Katholizismus roch, in das Stück hineingeheimniste. Jedenfalls dürfte die Totenamtszene, die nachträglich hinzukam, mit ihrem Aufwand von Zeremonien des katholischen Kultus, aus einer solchen trotzigen Lust, dem Gegner ein Schnippchen zu schlagen, entstanden sein. „Da ich einmal im Geruche des Katholizismus bin," schreibt er am 23. Mai an SCHEFFNER, „so dachte ich den berlinischen Jesuitenriechern den ‚Luther' wie einem groben Aste einen groben Keil entgegensetzen zu können."[2] Das erklärt uns aber jenen Zwiespalt, der durch das Drama hindurchgeht und gewiß erst später hineingekommen ist, als der Dichter mit der Umarbeitung beschäftigt war.

Und diese gab ihm nicht wenig zu schaffen. Wir wissen

---

[1] Bei TEICHMANN a. a. O. S. 316ff.

[2] Siehe „Blätter f. liter. Unterhaltung", Jahrg. 1834, S. 1343 f.

bereits: der Kabinetsrat v. Beyme hatte eine Änderung des Schlusses verlangt; aber auch Graf und Gräfin Brühl und viele andere nahmen lebhaften Anteil an dem Stücke, äußerten ihre Wünsche und wollten insbesondere alles entfernt wissen, was irgendwie Anstoß erregen könnte. Wie Werner unter dieser Bevormundung litt und was er da alles während der Vorbereitungen zur Aufführung erdulden mußte, erzählt uns sein Bericht an Freund Scheffner. Er klagt darin über „die Hetze, die man auf jede etwa hervorguckende poetische Idee, nicht von Seiten des überall poetischen Publikums, sondern der Geschmacksleiter (nämlich der ästhetischen Blitzableiter) anstellt, um jeder solchen Idee, sobald man nur sie wittert, den Fang zu geben, sie mit bewundernswerter Künstlichkeit unter Wasser zu setzen, kurz alles anzuwenden, um hauptsächlich bei Gelegenheit dieses ‚Luthers‘ noch gründlicher als er den Bilderdienst, den heidnisch-katholischen, so gefahrvollen Aberglauben zu vernichten: daß die Tragödie eine poetische Gattung sei! In solche angustias treibt mich armen Schelm der undankbare Protestantismus, dessen trockenes Brot ich zwar nicht esse, dessen Lied ich aber doch mit dem aufrichtigsten Herzen gesungen habe! Könnte ich noch einmal das vielleicht mir auf immer verlorene Glück haben, bei Ihnen, väterlicher Freund, auf Ihrem Sofa zu sitzen und mit Ihnen über die Leiden zu sprechen, die mir nicht etwa meine Feinde (denn ich habe Gott Lob keinen), sondern meine hiesigen gelehrten Kunstfreunde aus der besten Absicht zufügen, Sie würden Thränen — lachen müssen.“[1]

* *
*

Unterdessen rückte der Zeitpunkt der Aufführung immer näher heran. Das neue Schauspiel hatte bereits Popularität errungen, noch bevor es allgemein bekannt ward: überall sprach man davon und ein Teil des Publikums war in Leidenschaft geraten. Um die Aufregung ein wenig zu dämpfen,

---

[1] Ebenda.

wünschte IFFLAND von dem Dichter einen Vorbericht, in welchem dieser seine Intentionen klarlegen und seiner Verehrung für Luther Ausdruck geben sollte. WERNER ging darauf ein, aber der Entwurf, den er nun IFFLAND vorlegte, wollte diesem nicht zusagen. Er enthielt, meint IFFLAND, nur eine literarische Diskussion, welche mehr Mißverstand veranlassen als beseitigen würde. Luthers wäre darin mit Kälte gedacht, und die „Zusammenstellung von SHAKESPEARE, SCHILLER u. s. w. sowie der ganze etwas fremde Ton" schienen ihm nicht geeignet, einen guten Eindruck zu machen.[1] Er entschied sich dafür, die Sache lieber ganz fallen zu lassen, als durch unvorsichtige Worte die Gemüter noch mehr zu entzünden.

Wir kennen diesen Entwurf nicht, denn er hat sich nicht erhalten. Aber WERNER hat sich doch noch im letzten Augenblick dazu entschlossen, einen anderen Vorbericht zu verfassen, den er in den Druck schickte und schon am Tage vor der Aufführung an der Kasse verkaufen ließ. „Einige Worte an das Publikum über das Schauspiel Die Weihe der Kraft. Vom Verfasser desselben" heißt die Broschüre, die nicht nur in bühnengeschichtlicher Hinsicht eine Beachtung verdient, sondern auch als ein merkwürdiges Bekenntnis WERNERS und endlich als eine schriftstellerische Leistung eine Bedeutung beanspruchen darf. Mit schönem Pathos ist sie geschrieben und in Stil und Haltung auf weihevolle Einführung des Lesers in die Vorgänge auf der Bühne trefflich berechnet. Die Seiten klingen wie ein Hymnus auf den „edelsten, vielwirkendsten, frömmsten und kräftigsten Deutschen." WERNER erzählt, wie er zu seinem Schauspiel gekommen. Er habe an das Elend und den Jammer der Zeit gedacht und erwogen, „wie hoch Noth es thue, sich durch den Anblick vergangener Schönheit zu trösten über die Gebrechen der Gegenwart, wie also ein Volksschauspiel über einen Gegenstand, der vom Volke allgemein gekannt und geachtet wäre, jetzt besonders geeignet sein müsse, das Gemüth zu erfreuen

[1] Bei TEICHMANN, a. a. O. S. 308 f.

und zu erheben . . . Einen deutschen Helden wollte ich den Deutschen darstellen, in einer Zeit, wo selbst Heldenseelen dem Drucke der Verhältnisse, wo nicht erliegen, doch weichen müssen. Alles das wollte ich, und blickte wieder auf die Ruinen, und wieder stand er mit Flammenzügen vor meiner Seele — Martin Luther! — Ich wählte ihn — nein — bey einer Wahl ist Freiheit, und mich zog es unwiderstehlich; — der Held meiner Seele, er mußte — ich konnte nicht anders — der Held meines Schauspiels werden." Und nun geht er vorsichtig auf die Debatte über die Erscheinung Luthers auf der Bühne ein. Er will die Frage, die in die Öffentlichkeit geworfen wurde, den „frommen, reinen Seelen" beantworten. „Es ist der Trost meines Lebens, was Heiliges im Herzen zu tragen und es nicht zu enthüllen vor den Augen der Welt. Aber wenn ich nun, durch das glorreiche Beyspiel unsers Glaubens-Vaters, indem ich es lebendig darstelle, die Gemüther aufrichten, erquicken, wenn ich Glauben, Kraft, Freyheit (die ächte sittliche) in einer Zeit, wo alle drey gesunken, wiederbeleben will, welchen Ort kann ich wählen, als die Bühne? Und dann, ist die Bühne nicht das, wozu ihr sie machen wollt, der Nachhall eurer eigenen Wünsche? Glaubt ihr sie nicht edel genug, so veredelt sie dadurch, daß ihr es ihr, die euch so manche sittlich frohe Erholung, so manche Erhebung des Gemüths schenkte, erlaubt, sich auch zu dem Heiligen empor zu schwingen. Haltet die Kunst in strenger Zucht, aber beschneidet ihr die geistigen Flügel nicht, sonst tötet ihr sie und vereitelt dadurch den Willen unsers großen Luther, der jede sittliche Geistesfreyheit, indem er sie ehrte, liebte und übte, begründete. Wenn er noch lebte, er würde mein Herz nicht verkennen, und mein, wenn gleich schwaches, doch rechtliches Streben nicht verdammen . . ." Es folgen jene Argumente für das religiöse und heroische Drama, die bereits Graf Brühl ins Treffen geführt hat. Es sei nötig, daß die Tragödie wieder auf den Stand zurückkomme, auf dem sie bei den alten Griechen war. „. . . Durch mein gegenwärtiges Schauspiel wollte ich — um es nur ehrlich zu gestehen —

Veranlassung geben, daß die Tragödie (die lebendige Darstellung frommer Helden des Vaterlandes) ihren alten Thron auf der Volksbühne wieder eingeräumt erhalte. Das Unternehmen war vielleicht für meine Kräfte zu kühn, aber was ich wollte, war gut.“ Und dann wendet er sich geschickt von dem kleinen Gegenstande ab und dem großen zu: dem „Urbild deutscher Kraft und Würde“ — Luther. „O daß ich ihn so hätte malen können, den frommen Helden, wie er vor meiner Seele schwebt, daß ich ihn nicht darstellen konnte von seinem ersten Blick in die kümmerliche Welt, die er neugestalten, bis zu seinem letzten Hinüberblick in eine selige, wo er neugestaltet werden sollte. O daß die Kunst, wenn auch unendlich reicher und freyer als das, was wir Leben nennen, doch immer noch so dürftig und beschränkt ist gegen das, was wir ahnden und möchten!“ Mit glücklicher Hand wirft nun der Dichter packende Bilder aus dem Leben Luthers hin, von seiner ersten Kindheit in Eisleben, über die Eisenacher und Erfurter Jünglingsjahre, über Rom und Wittenberg und die im Stücke behandelten Ereignisse bis zu seinem Siege, aber auch zu den Tagen friedlichen Familienlebens und dem verklärten Abschied von der Welt. Wie auf einem Rundgemälde reiht sich freskoartig ein Bild dem anderen an und wir bekommen eine kurze, aber in prächtigen Farben leuchtende Schilderung von des Reformators Leben, Wirken und Charakter. Die Schrift schließt folgendermaßen: „Friede deinem ehrwürdigen Schatten, Unsterblicher! Du warst groß genung, deinen Kindern nur Armut zu hinterlassen; uns hast du reich gemacht. Unsern Fürsten schenktest du Selbstständigkeit, unsern Bürgern Kraft, unsern Priestern die Weihe der Menschheit. Allen schenktest du uns das Prinzip des sittlichen Lebens, die Freiheit! Zürne nicht, daß ich Schwächling es wagte, die Weihe deiner Kraft, den glorreichen Zeitpunkt zu malen, in der deine Riesenkraft durch Zartheit gereiniget, geregelt und mit sich selbst in Einklang gesetzt wurde! —“

Schon durch diesen Vorbericht wurde das Theaterpublikum auf das Weihevolle und Exzeptionelle der bevorstehenden Auf-

führung hingewiesen. Es wurde außerdem noch ein besonderes Liederbuch (das ich nicht zu Gesicht bekommen konnte) an der Kasse ausgegeben mit einer Note des Dichters zu dem Wechselgesang der beiden Kinder in der Waldszene. Aber auch die Zeitungen taten das ihrige. So brachte der „Freimüthige“ am 3. und 5. Juni eine eingehende Besprechung des „Kreuzes an der Ostsee“, in der es von Werner heißt: „Verdient irgend einer von unsern neuen genialischen Köpfen zum wahren, großen Dichter zu reifen, so ist er es.“ Und während die „Vossische“ sich vor der Aufführung überhaupt nur mit einer kurzen Notiz von der Freigabe des Stückes seitens der obersten Behörde begnügt, erzählt die „Spenersche Zeitung“ schon am 27. Mai in der Besprechung einer Vorstellung der „Jungfrau von Orleans“ ihren Lesern „von einer neuen Erscheinung, die uns bevorsteht, von der viel erwartet wird und die, wie man hört, durch die Anordnungen der Direktion vielleicht ebenso vielen Glanz erhält, als die Jungfrau von Orleans“. Sie berichtet über die Spaltungen im Publikum und äußert den Wunsch: „Die Stimme, welche für die Vorstellung spricht, sei die lauteste, allgemeinste, und sie wird vermuthlich bald ihren Wunsch erfüllt sehen. Als Kunstwerk läßt sich auch, nach den Talenten, die der Verfasser durch die „Söhne des Thals“ (besonders in den lyrischen Episoden) offenbaret hat, viel davon erwarten.“ Und der sehr verbreitete „Preußische Hausfreund“ brachte, nachdem die Luther-Debatte auf seinen Spalten zu Ende geführt worden, doch noch am 3. Juni die Widerlegung eines Gerüchtes, wonach man die Aufführung des Schauspiels von oben verbieten wollte. Das gleiche Heft enthielt aber auch einen längeren Aufsatz des Herausgebers Th. Heinsius, worin Werner, obgleich nicht genannt, doch deutlich genug in Schutz genommen wird vor jenen, die ihm aus seiner Anlehnung an die Kunstformen des Katholizismus einen Vorwurf machten. Nächst den fruchtbaren Mythen des Altertums sei keine Religion mehr mit der Poesie verwandt als der Katholizismus. Der Protestantismus, als „sittliche und intellektuelle Bildnerin des Menschengeschlechtes“

unerreicht, verbreite doch in seiner strengen Verstandeskultur eine kalte Luft um sich, in der es den Künsten nicht wohl sei. Der Katholizismns dagegen bilde in der Zwielichtstimmung seiner Gebräuche und in der Fülle seiner auf Sinn und Phantasie wirkenden Einrichtungen für die Künste seit je eine Heimat. „Was Wunder“, folgert Heinsius nun, „daß ein feuriger Geist, von dem kalten Protestantismus nicht angezogen, den poetischen Formen des Katholizismus sich anschließt!“ Die Gegenüberstellung des Protestantismus, als einer nüchternen, und des Katholizismus, als einer poetischen, künstlerischen Religion klingt so Wernerisch, daß man versucht ist, sie direkt auf Werners Anregung zurückzuführen. Und um schließlich das Feierliche des bevorstehenden Ereignisses noch recht zu betonen, brachte derselbe „Hausfreund“ am Vorabend der Vorstellung ein langatmiges, die Taten des Reformators verherrlichendes Stanzengedicht, betitelt: „Luthers Zelle“, das zum Verfasser einen Feldprediger Namens Heinrich Schmidt hatte.

* * *

So war denn die Spannung im Publikum aufs höchste gesteigert und für die Première, die am 11. Juni stattfand, das Haus trotz der großen Hitze ausverkauft. Da man befürchtete, die Gegner des Stückes würden trachten, die Vorstellung zu stören, wurden polizeiliche Maßregeln getroffen. Und wirklich wurden schon im ersten, und dann im zweiten Akt, in der langen Luther-Szene, unzufriedene Stimmen laut, die aber verstummen mußten. Und am Schlusse des dritten Aktes waren nach übereinstimmenden Berichten alle im Theater überrascht und besiegt. Der Zug zum Reichstag war das Glänzendste, was bis dahin dem Berliner Publikum geboten worden war, und so fesselte denn das bestechende Äußere und lenkte den Sinn nach den inneren Schönheiten des Stückes.

Nicht weniger als fünf Stunden dauerte die erste Vorstellung und es scheint, daß wenig Wesentliches dabei fortgelassen wurde. Jedenfalls blieb das Außere der Szenen, so

wie wir es aus der Buchausgabe kennen, unangetastet, trotz den Verwandlungen innerhalb der Akte. Bloß der letzte Akt wurde zu einer Szene zusammengezogen, indem man die Wartburgszene gänzlich ausschied und der Totenamtszene unvermittelt die zwischen Katharina und Franz folgen ließ. Zum Glanz der Aufführung hat neben dem vortrefflichen Spiel und dem seltenen Aufwand an Dekorationen und Kostümen die Musik, vom Kapellmeister Bernard Anselm Weber komponiert, beigetragen. Als Ouvertüre wurde der Choral „Ein' feste Burg" nach Luthers eigener Komposition angestimmt, dem sich beim Aufgang des Vorhanges der Chor der Bergleute unmittelbar anschloß. Die Musik begleitete dann, ganz nach des Dichters Wunsch, alle wichtigeren Momente des Dramas und soll besonders beim Fürstenzug sehr effektvoll gewesen sein, indem hier der Marsch dergestalt in zwei Orchester gesetzt war, daß sie nah und fern wechselten.[1]

Die Wirkung war sehr stark und, nach den Berichten zu schließen, allgemein. Hatte man vor der Aufführung eine Profanation Luthers befürchtet, so war man jetzt darüber einig, daß man dem Dichter eher ein zu großes Streben nach Heiligkeit vorwerfen könnte. Jedenfalls war man von der Riesengestalt Luthers, wie sie Iffland verkörperte, überrascht und stand — besonders bei dieser ersten Aufführung — ganz im Banne einer andächtig stimmenden Ergriffenheit, der Heinsius im „Preuß. Hausfreund", welcher sonst keine Theaterberichte brachte, noch am gleichen Abend Ausdruck verlieh. „Die Weihe der Kraft", sagt er, habe auch ihn aufs neue der Liebe, dem Glauben und der Freiheit geweiht. „Ich fühle, daß das deutsche Volk einer solchen Weihe bedarf, um den ihm gesunkenen Muth seiner Urväter zu wecken; ich fühle die Kraft wieder gehoben bei der Kunde der Thaten, die

[1] Der Klavierauszug, bei Rudolph Werckmeister in Berlin erschienen, trägt den folgenden Titel: „Chöre, Gesänge und Marsch aus dem Schauspiele Die Weihe der Kraft von F. L. Z. Werner, nach dem ungekürzten Originalmanuskripte von Bernard Anselm Weber, Königl. pr. Capellmeister."

den deutschen Bürger lehren, wieder zu werden, was er einst war — ein Deutscher! Der Geist jener Heroen der Reformation, die aus ihren Gräbern hervorgerufen, durch den Geist eines kühnen und kraftvollen Dichters, Muth und Leben uns in die Seele sprechen, wird die deutsche Volksmasse, die einst der Hildebrandschen Allherrschaft durch Martin Luther den Nacken brach, wieder zu Einem Körper vereinen, und wiedergebend Glaube und Freiheit, in die tote Masse den Keim zu einem zweiten Luther legen . . . Geht, ihr Kleingläubigen, die ihr die starrende Kälte eures Kirchenthums für Lutherthum achtet, geht — und seht — und ihr werdet erwarmen an den Strahlen der Liebe, der Freiheit und des Glaubens!"[1]

Auch die übrigen Blätter konstatierten einen großen Erfolg, wenn sie gleich alle eine Kürzung empfahlen, die denn auch schon bei der zwei Tage später zustande gekommenen Wiederholung vorgenommen wurde. Welche Szenen dann den Strichen verfallen sind, vermag ich nicht zu sagen.

Zahllos sind die Besprechungen in der Berliner Presse. Die „Spenersche Zeitung" referierte über jede einzelne Wiederholung des Stückes besonders; die „Vossische" begnügte sich mit vier Besprechungen; „Der Freimüthige" von Merkel und Kotzebue sprach sich in einer Reihe von fünf fortlaufenden Artikeln aus; auch die mir unzugänglich gebliebene „Ungersche Zeitung" befaßte sich viel mit dem Drama und seinen Schicksalen.

Einem Einsender im „Beobachter an der Spree" war es ausgemachte Sache, daß Schillers Tod nunmehr durch Werner „zehnfach ersetzt" sei.[2] Wenn auch Schillers Name sonst nicht ausgesprochen wird, so sind doch alle Referate auf den gleichen verherrlichenden Ton gestimmt. Besonders wird die Gegenüberstellung Kaiser Karls und Luthers in jener Szene, die den Zug zum Reichstag bringt, als der Höhepunkt des ganzen Stückes hervorgehoben. „Nach meinem Gefühle ist

[1] Jahrg. 1806, S. 114; vergl. auch S. 128.
[2] Stück 27.

diese Situation, dieser Moment der menschlich-erhabenste, der je auf der deutschen Bühne dargestellt wurde", urteilt der Rezensent des „Freimüthigen"[1], und den gleichen Ausspruch tut auch der Referent der „Spenerschen Zeitung". Alle werden den Schönheiten der Dichtung im großen und ganzen gerecht, alle sind aber auch einig in der Verurteilung der schlecht angebrachten Mystik und der Verquickung der Person Luthers und der Reformation mit fremdartigen und der geschichtlichen Überlieferung widersprechenden Elementen. Während aber die „Spenersche Zeitung" bald darüber hinwegsieht, ihrer Bewunderung der Dichtung jedesmal neue Worte leiht und die Sprünge sowie den Mangel an Zusammenhang, der sich besonders in den letzten Akten bemerkbar machte, auf die vielen Streichungen, die nachträglich vorgenommen wurden, zurückführt, wird der Referent der „Vossischen" schon bei der zweiten Besprechung bedeutend kühler und wirft endlich nach der sechsten Aufführung die Frage auf: „Hält Luther sich selbst oder wird er von IFFLAND gehalten? Würde das Stück ohne Prunk und Aufzug wirken? Gewinnt es den Zuschauer oder besticht es ihn?"[2] Gegen den Rezensenten der Vossischen wendet sich hierauf eine „Einfall" überschriebene Einsendung der Spenerschen, die jenem Gemeinheit und Mangel an deutschem Sinn vorwirft. Wer die „Weihe der Kraft" mit einem für das Gute und Große empfänglichen reinen Gemüt, ohne Neid und Vorurteil, zu wiederholten Malen sehe, dem werde auch der „unendlich reine Sinn", der im ganzen Stück walte, fühlbar werden; wer aber ohne diese Prämissen richte, der richte sich selbst; man müsse ganz kraftlos sein, um von der Riesenkraft des hier gezeichneten Luther nicht angesprochen zu werden. . . . Ein Artikel führt zur Entgegnung den andern nach sich, und so spinnt sich die Diskussion in kleinen Plänkeleien von einer Nummer zur anderen fort und zeugt im Grunde nur von den Krähwinkel-

[1] Nicht MERKEL!

[2] Voss. Ztg. vom 24. Juni 1806.

verhältnissen des damaligen Berlin, ohne aber etwas Wesentliches zu bieten.

In die Debatte auf den Spalten der „Spenerschen Zeitung“ griff auch Merkel ein; kühn erklärte er in einer für den Dichter rückhaltlos eintretenden Beantwortung einer anonymen Anfrage, wie er sich zu der Mißachtung der deutlich ausgesprochenen öffentlichen Meinung stelle, die gegen die Aufführung des Luther-Dramas sei: die bei den ersten Vorstellungen getroffenen Maßregeln könne man nur billigen, da sie verhindert haben, daß ein Stück ausgepocht würde, ehe man es angehört hätte. „Die streitenden Parteien zu vereinigen, gab es kein anderes Mittel, als die Aufführung des Stückes, — und nun sind sie vereinigt, denn sie stellen sich alle bei den häufigen Wiederholungen ein, und finden alle veredelnden Genuß.“ [1]

Einig blieb man nur über das grandiose Spiel Ifflands. Seine bekannte Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit in der Wiedergabe des historischen Kolorits und in der subtilen Ausarbeitung auch der scheinbar unbedeutendsten Nebendinge trat nirgends so glänzend zutage wie in seinem Luther. Iffland sehe wie der leibhafte Dr. Luther aus, meldet Zelter an Goethe, und die Richtigkeit dieser Behauptung wird jeder bezeugen, der je eine der zahlreichen erhaltenen Abbildungen des großen Schauspielers in dieser Rolle gesehen hat. [2] Sein Spiel scheint ohne jedes Pathos gewesen zu sein, zu dem die Rolle so leicht verführen könnte: er dürfte Luther mit der dem Reformator eigen gewesenen Schlichtheit gegeben haben, selbst in der Szene des Fürstenzuges, wo Luther seine eigene Kraft mit der der Vorbeiziehenden mißt. In der Mimik, in Blick und Gebärde soll er besonders ausgezeichnet gewesen sein: „man wüßte den Inhalt jeder Rede genau, auch wenn man sie nicht hörte,“ urteilt der Rezensent des „Freimüthigen“.

---

[1] „Spenersche Zeitung“ vom 19. Juni 1806 (Nr. 73).

[2] Ein vortreffliches Bild Ifflands als Luther ist in „Spemanns goldenem Buch des Theaters“ (Berlin und Stuttgart 1902) enthalten.

Auch die übrigen Darsteller sollen gut gespielt haben: Bethmann gab den Kaiser Karl, Franz lag in den Händen des Schauspielers Mattausch, zu dessen Benefiz die Première stattfand. Mme. Bethmann, die Freundin Werners, gab die Katharina, scheint sich aber in der Rolle nicht wohl gefühlt zu haben, denn sie trat sie schon nach einigen Vorstellungen der Mme. Fleck ab.

* * *

„Die Weihe der Kraft“ wurde bald zu einem Kassenstück, was schon darin zum Ausdruck kam, daß Iffland dem Dichter die Summe von 500 Thalern auszahlen ließ — ein Honorar, das nach der mir vorliegenden Zusammenstellung für die Jahre 1790 bis 1810 kein anderer Dramatiker und nur ausnahmsweise ein Opernkomponist erreichte.[1] Und man bedenke, daß in diesem Zeitraume doch Schillers erfolgreichste Dramen aufgeführt wurden und auch Kotzebue! Vom 11. Juni bis zum 21. Juli[2] wurde das Stück nicht weniger als 15 Mal gegeben, und jedesmal, wie die Blätter versichern, bei vollem Hause. Wenn wir davon eine Woche ausscheiden, in der wegen Unpäßlichkeit Ifflands die Aufführung suspendiert werden mußte, so ergibt sich, daß das Stück durchschnittlich jeden zweiten Tag gespielt wurde. Und die „Spenersche Zeitung“ versichert, Iffland sei jedesmal bewundernswerter, lege jedesmal neue Nuancen in sein Spiel, und auch die anderen Mitwirkenden leben sich in ihre Rollen immer mehr ein und die ganze mise en scène gewinne an Sorgfalt und Präzision. Doch bald kam die Unzufriedenheit eines Teils des Publikums in einem Vorfall zum Vorschein, der der Herrlichkeit ein rasches Ende bereitete. Die Blätter schweigen darüber nach der damaligen Zeitungssitte vollständig, um so genauer berichtet aber Zelter: „Am 23. Juli war hier

---

[1] Teichmann a. a. O., S. 457 ff.

[2] Die Daten über die Aufführungen entnehme ich einem Auszuge aus den Zetteln des Kgl. Schauspielhauses, den mir Max Grube in dankenswertem Entgegenkommen einschickte.

eine sehr lustige Schlittenfahrt. Viele Offiziere von der königlichen Gensd'armerie hatten sich einen Schlitten mit bedeckten Rädern bauen lassen und fuhren Abends nach zehn Uhr mit vielen Fackeln und großem Geschrei durch die Straßen der Stadt. Im Schlitten saß Doctor Luther mit einer ungeheuren Flöte, und ihm gegenüber sein Freund Melanchthon; auf der Pritsche die Käthe von Bora mit einer Peitsche und knallte durch die Straßen, und einer ungeheuren zehn Ellen langen Schleppe. Auf Reitpferden mit Fackeln saßen die Nonnen des Augustinerklosters, von ihrer Priorin angeführt, sämmtlich mit langen Schleppen und ungestalten Masken. So ging der Zug mehrere Stunden lang durch die Straßen, zur Ergötzung des schaulustigen Publicums."[1] Iffland nahm den Spaß sehr übel, beschwerte sich persönlich beim König, der eine Untersuchung einleiten und die Schuldigen bestrafen ließ. Doch der Effekt war der, daß die „Weihe der Kraft" nicht mehr auf dem Repertoire erschien — eine Wirkung, die immerhin auf tiefere Ursachen jenes anscheinend harmlosen Auftrittes schließen läßt.

Iffland jedoch steckte nicht die Hände in die Taschen, sondern stellte sich nur mit um so größerem Eifer in den Dienst des von ihm bewunderten Werkes. In der ersten Hälfte August ging er auf Reisen, um die „Weihe der Kraft" aus dem Manuskript vorzulesen. Daß der Erfolg groß war und das Publikum sich überall herandrängte, um den berühmten

[1] Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter, Berlin 1833. Bd. I, S. 238 f. — Die Einzelheiten dieser eigenartigen „Sommer-Schlittenfahrt" sowie die Umstände, unter denen sie arrangiert wurde, erzählt Fontane in „Schach von Wuthenow" und gibt auch die Stimmung, die vor und nach der Aufführung des „Luther" herrschte, prächtig wieder. Bei der Treue, mit der Fontane in der Novelle vorging, darf seine Schilderung beinahe authentischen Wert beanspruchen. Fontanes Quelle war zweifellos die anziehend geschriebene Autobiographie Nostitz' („Aus Karls von Nostitz Leben und Briefwechsel", Dresden u. Leipzig 1848), der einst dem Regimente der Gensdarmes angehört und bei jener Mummerei die — Katharina von Bora gespielt hatte. — Die Affäre wird auch in Willibald Alexis' Roman: „Ruhe ist die erste Bürgerpflicht" gestreift.

Iffland zu hören, ist selbstverständlich und dürfte auch dem auf diese Weise ausgezeichneten Dichter ein gewisses Prestige und einen Namen in weiteren Kreisen verliehen haben. Iffland kam auf seiner Reise nach Halle, Dessau, Magdeburg und Braunschweig. Am ersteren Orte studierte damals Varnhagen, und wenn sein aus späterer Zeit herrührender Bericht den Tatsachen entspricht, dürfte die Jugend bei aller Bewunderung für den Vortrag Ifflands an dem Stücke selbst keine große Freude gehabt haben.[1] Nach seiner Abreise aus Halle bat Iffland den jüngeren Schütz, bei dem er zu Gaste gewesen, er möchte von seinem dortigen Aufenthalt in der Zeitung Erwähnung tun, dabei aber das, was sich gegen das Stück vorbringen lasse, nur vorsichtig sagen oder bloß andeuten, da schon ohnehin so viele in Berlin gegen Werner aufgetreten seien. „Wir sind so kalt“, fügt er hinzu, „die Kritik dient dem Pöbel nur zur Steinigung, und das Genie gedeiht nur im Sonnenstrahle!“[2]

An der Berliner Hofbühne hatte die Aufführung des Luther-Dramas, um weiteren Ausschreitungen vorzubeugen, sistiert werden müssen. Iffland wartete, bis sich die aufgeregten Wogen vollständig geglättet hatten. Dies dauerte recht lange: dreieinhalb Jahre. Erst am 17. Februar 1810 kam das Stück wieder zum Vorschein[3] und erlebte nun bis zum 11. März — vier Vorstellungen: die Teilnahme war also nicht so groß, wie man hätte vermuten dürfen. In diesem Jahre kam keine weitere Reprise zustande. Im folgenden haben wir drei Vorstellungen und im Jahre 1812 bloß eine zu verzeichnen. Man sieht: von einer Wirkung des Stückes konnte jetzt keine Rede mehr sein, aber Iffland wollte sich

[1] K. A. Varnhagen von Ense, „Denkwürdigkeiten“, Leipzig 1843. Bd. I, S. 387 f.

[2] Schütz, „Zach. Werners Biographie und Charakteristik“, Grimma 1841. Bd. I, S. 60 ff.

[3] Darüber eine mißmutige Äußerung Wilhelm v. Humboldts an Goethe (s. Goethes Briefwechsel mit den Gebrüdern von Humboldt, hrsg. von Bratranek, Leipzig 1876, S. 237).

von Zeit zu Zeit in der ihm liebgewordenen Rolle dem Publikum zeigen. Und als Luther hat er denn auch am 5. Dezember 1813 von seiner theatralischen Laufbahn Abschied genommen. „Die Rolle, der er die ganze Tiefe seines Studiums gewidmet, in der er die größten Triumphe gefeiert hatte, war die letzte, in der er öffentlich auftrat“, sagt sein Biograph.[1] Am 22. September 1814 weilte er nicht mehr unter den Lebenden.

Iffland hatte das Stück zutage gefördert und mit ihm ist es auch nach 24 Vorstellungen ins Grab gesunken. Es betrat nicht mehr als ein selbständiges Drama die Bretter der Hofbühne. Der 8. Dezember 1814 brachte nur noch die Aufführung einzelner Szenen, deren Wiederholung aber unterblieb. Erst bei der Feier des Reformationsfestes zu Ende Oktober 1817 besann man sich wieder auf Werner und gab im Theater am 30. und 31. eine Szene aus seinem Drama, wohl die Reichstagszene. Es kam indes zu einem von den Studenten provozierten Theaterskandal, und da auch der Senat der Universität in der Aufführung mit Rücksicht auf den inzwischen katholisch gewordenen Dichter ein öffentliches Ärgernis und eine Verletzung der religiösen Gefühle der Bevölkerung erblickte und feierlich beim König Klage führte, verschwand nunmehr das Stück für immer aus dem Repertoire des Hof- und Nationaltheaters und für Jahrzehnte aus der Bühnengeschichte der preußischen Residenz.[2]

Erst in unseren Tagen sollte es eine — freilich nur kurze — Auferstehung feiern. Als in den achtziger Jahren zum vierhundertjährigen Geburtstag des Reformators Lutherspiele überall gleich Pilzen nach einem Sommerregen empor-

[1] H. Holstein in „Dt. Litteraturdenkm.“ Bd. 24, S. LXXXVIII.

[2] Ludwig Geiger, der in der „Voss. Ztg.“, Sonntagsbeilage Nr. 44, Jahrg. 1903, das Schreiben des akademischen Senats publiziert, druckt daselbst auch einen Brief Schleiermachers vom 4. November 1817 ab, worin dieser den Adressaten J. J. Bellermann, Direktor des Gymnasiums zum Grauen Kloster, ersucht, bei der bevorstehenden Feier in dessen Anstalt von der in Aussicht genommenen Deklamation aus Werners „Luther“ abzustehen.

sprossen — ich nenne nur die Namen: Otto Devrient, Hans Herrig und Wilhelm Henzen[1] — und mit Erfolg gegeben wurden, da holte man auch Werners Drama hervor. Am 11. März 1889 brachte es Ludwig Barnay im „Berliner Theater" nach einer durchgreifenden Bearbeitung August Försters zur Aufführung. Aber selbst in diesem, von einem tüchtigen Bühnenpraktikus zurechtgeschneiderten Habitus vermochte sich der Wernersche Luther nicht durchzusetzen. Lag es an der allzu operettenhaften Inszenierung oder an den damaligen Berliner Literaturverhältnissen, die der Wiederbelebung eines historischen „Jambendramas" nicht günstig waren — genug, die „Weihe der Kraft" hat sich bei diesem, soweit mir bekannt ist, vereinzelt gebliebenen Versuche die moderne Bühne nicht erobern können.[2]

Die Buchausgabe der „Weihe der Kraft", in die der Dichter selbstverständlich — zu großem Leidwesen Ifflands — alles wieder aufnahm, was bei der Aufführung fortgefallen war, kam Ende 1806 heraus. Werner hatte ursprünglich die Absicht gehabt, sein Drama der Königin Luise zu widmen. Das Zueignungs-Sonett befindet sich unter seinen Versen.[3] Auch ein „An die Deutschen" gerichteter Epilog sollte der Dichtung folgen. Im Anschluß an die letzten Worte des Dramas ruft er da den Deutschen zu[4]:

„Kraft! Freiheit! Glauben! — Habt Ihr es vernommen?
Vereinzelt sind sie nimmer zu erringen!
Das Herrliche, es kann Euch noch gelingen,
Doch kann's Euch nur aus jenem Dreiklang kommen!

---

[1] Neuerdings stellte sich auch Adolf Bartels mit einer Luther-Trilogie ein. Vgl. mein Referat in der „Neuen Zürcher Ztg." vom 23. April 1904 (Morgenblatt).

[2] Über die Aufführung, die bloß viermal wiederholt wurde, vgl.: „Gegenwart", 1889, Nr. 13; „Nation", Bd. 6, S. 367 (Brahm) und „Deutsche Rundschau", Bd. 59, S. 305 (Frenzel). — Barnay selbst erwähnt in seinen eben erschienenen „Erinnerungen" die Aufführung auch nicht mit einem Worte.

[3] S. W. I, S. 131.

[4] Ebenda.

Seht! Eure Stützen sind Euch fortgeschwommen!
Kann Euch die Zeit, könnt Ihr der Zeit was bringen?
Das Ew'ge nur, es kann die Zeit bezwingen,
Und stark und frei, das sind allein die Frommen!

Nur Theile saht Ihr stets und nur das Viele,
Gesammelt war't ihr nie zum Ganzen, Einen;
Drum ist gekommen was Ihr selbst verschuldet.

Jetzt rettet Euch zum einzigen Asyle:
Zum Glauben flieht, entflieht dem leeren Meinen,
Das Rechte thut, und das Gerechte — duldet!"

Doch sowohl dieser, aus der trüben Stimmung ob der französischen Invasion entstandene Epilog als jene Zueignung an die Königin wurden fallen gelassen und statt dessen der Terzinen-Prolog gedichtet. Die zierliche, bei SANDER mit der Jahreszahl 1807 in Duodezformat erschienene Ausgabe enthielt sechs Kupfer von CATEL und DAHLING, die Hauptmomente des Schauspiels illustrierten.

Von den ihr zuteil gewordenen Besprechungen in den führenden Zeitschriften seien einige erwähnt.

Die „Jenaische Allgemeine Literaturzeitung" brachte auf GOETHES Anregung am 22. Juni 1807 ein zusammenfassendes Referat über den ersten Teil der „Söhne des Thals" (II. Ausgabe), über „Das Kreuz an der Ostsee" und „Die Weihe der Kraft", ohne jedoch diesem letzteren Werke irgendwie gerecht zu werden. Die Besprechung ist überhaupt sehr knapp gehalten, wendet sich gegen „die verfehlte und widersinnige Behandlung des Wunderbaren", spricht von dem „widrigen und zurückstoßenden Effekt" und schließt mit den Worten: „Und ein solches Drama hat eine Zeitlang großen Beyfall finden können!"

Im COTTAschen „Morgenblatt" vom 9. März 1807 erschien eine äußerst lobende Besprechung aus der Feder AUGUST KLINGEMANNS, der den Martin Luther-Stoff ebenfalls in einem Drama bearbeitete.[1] Er ist der einzige Kritiker, der dem Dichter gerecht wird und ihn zu begreifen redlich

[1] Siehe GOEDEKE, 2. Aufl., Bd. VI, S. 441.

bestrebt ist. Auf sein Urteil über Luthers Charakter haben wir uns bereits an der betreffenden Stelle berufen.[1] Im großen und ganzen ist es indessen keine zusammenfassende Kritik. Auch der Kritiker der „Neuen Leipziger Litteraturzeitung“ vom 13. Juli 1807 rühmt dem Drama treffliche Darstellung des Hauptcharakters und Übereinstimmung mit dem historischen Luther nach und gibt sich Mühe, das Mystische teilweise zu rechtfertigen. Ganz das Gepräge einer großsprecherisch-journalistischen Arbeit trägt ein langes Referat in der „Bibliothek der redenden und bildenden Künste.“[2]

Die maßgebenden Zeitgenossen — jene, die entweder selbst schöpferisch tätig waren oder den Schaffenden nahestanden — wurden der Wernerschen Dichtung nicht gerecht. Über den einzelnen Mißgriffen, die wohl auch den heutigen Leser am reinen Genusse stören, übersahen sie das Wesentliche: die außerordentliche schöpferische Kraft, die sich in der künstlerischen Behandlung, im Formen und Gestalten, in der Wucht und Kühnheit der großen Linien offenbart. Doch der Fall ist zu typisch, als daß er hier besonders beleuchtet werden müßte. Täglich begegnet er uns: die Zeitgenossen, die sich an dem ideellen Gehalt eines Kunstwerkes stoßen, verdammen es in Bausch und Bogen und gelangen nicht zu jener ruhigen Betrachtung, die das Wesentliche von dem Unwesentlichen trennt; diese bleibt in der Regel erst einer späteren Generation vorbehalten, die, jenen Zeitideen ferner stehend, eine größere Dosis Unvoreingenommenheit mitbringt.

Von den zeitgenössischen Urteilen, die hier angeführt werden sollen, interessiert uns in erster Linie das Goethes, des „Helios“, der in Werners Leben eine so unendlich bedeutende Rolle spielt, wie kein anderer.

Gleich nach der ersten Vorstellung hatte Zelter in ziemlich reserviertem Tone über das Stück berichtet. Goethe

---

[1] Siehe oben S. 73.

[2] Leipzig 1807, Bd. III, S. 77 ff.

antwortete darauf am 26. Juni: „Ich sehe, es sind in diesem Stück gerade die widerlichen Entgegenstellungen, die einem in den Söhnen des Thals verdrießlich fallen. Das sollen nun Ideen heißen und sind nicht einmal Begriffe. Indessen werden die Menschen darüber confus, und da man ihnen etwas vorzeigt, was sie nicht beurteilen können, so lassen sie's eine Weile gut seyn. Da IFFLAND als Dr. Luther sich wohl behaben wird und die Casse wahrscheinlich auch keinen Schaden leidet, so ist übrigens alles in der Ordnung.“[1]

Als das Buch erschien, dürfte sich GOETHE damit näher bekannt gemacht haben. Am 7. März 1807 gibt er in einem Briefe an EICHSTÄDT, den Herausgeber der „Jenaischen Allg. Litteraturzeitung“, der Erwartung Ausdruck, EICHSTÄDT werde für eine recht gute Rezension der „Weihe der Kraft“ sorgen: „Es ist der Mühe wert, dieses nicht verdienstlose, aber monstrose Werk gehörig zu würdigen.“[2] Neun Monate später war WERNER selbst in Weimar und scheint hier bei GOETHE, den er sich gleich nach der ersten Begegnung zu Jena gewonnen hatte, für seine „Weihe der Kraft“ agitiert zu haben. GOETHE trug sich wirklich einen Augenblick insgeheim mit dem Gedanken, das Stück aufführen zu lassen, sah aber bald davon ab.[3] GOETHES eigene Meinung über WERNERS Luther-Drama scheint mir in einem merkwürdigen Aufsatz der Wiener Zeitschrift „Prometheus“, betitelt: „Über die Tendenz der WERNERschen Schriften“, niedergelegt. Der Aufsatz, von WERNER selbst während seines Weimarer Aufenthaltes als eine „Autorsconfession“ niedergeschrieben, aber von GOETHE durchgearbeitet, wurde von diesem als die Arbeit eines Dritten an den Heraus-

---

[1] Briefwechsel zwischen GOETHE und ZELTER. Berlin 1833. Bd. I, S. 226 ff. Vgl. auch GOETHES „Annalen“, ed. WALZEL, S. 191, 1 f.

[2] GOETHES Briefe, Weim. Ausg., Bd. 19, S. 279.

[3] Siehe GOETHES Tagebücher (in der Weim. Ausg.), Bd. 3, S. 317. Vergl. auch S. 169 und „Annalen“ (Paralipomena), S. 409, 28 f. sowie den ganzen, von inniger Teilnahme für WERNER zeugenden Abschnitt (S. 408—411).

geber STOLL zum Abdruck eingeschickt.[1] Es heißt da, in einem Überblick über die bis dahin erschienenen Dichtungen WERNERS, im Anschluß an die Besprechung des „Kreuzes an der Ostsee“: „Da auch diese symbolische Einkleidung (obwohl des Verfassers gelungenste) ihm nicht genügt, so sehen wir ihn gleichsam ängstlich herumtappen, und endlich in der „Weihe der Kraft“ sogar die Gestalt des ehrwürdigen Luthers ergreifen, den er so lange am Doktormantel zerrt, bis dieser zur Chlamys wird und man am Ende fast glaubt: die ihres Piedestals immer noch mangelnde Statue des großen Reformators repräsentiere (der aus der deutschen Reichsgeschichte entlehnten Schnörkel an dem ihr zur Stütze dienenden Trunkus unerachtet) eine männliche Galathea, welcher Eros als Pygmalion Leben gibt. Wir wollen zur Entschuldigung des Verfassers glauben, daß ihm diese Idee wirklich vorgeschwebt haben mag; mußten aber doch lachen, wie er sich windet, um nicht gerade heraus zu sagen, daß es (woran noch kein vernünftiger Mensch gezweifelt hat) Engel und Teufel gibt, und wie er sich bemüht, die Flügel der beyden Schutzengel Luthers und seiner Trauten so zu stutzen, daß sie auch dem Halbaufgeklärten als goldpapierene Schwingen eines Redouten-Oberons erscheinen und gefallen sollen. WERNER hat es sich selbst zuzuschreiben, wenn diese Amphibolie den Totaleindruck seines Werkes schwächt, und wird sich daraus die Lehre entnehmen können, daß, wenn man Most keltern will, man fester auftreten müsse, als im Eyertanz.“[2]

---

[1] Vergl. darüber Schriften der GOETHE-Gesellschaft, Bd. 14, S. 8 f. und die Einleitung von WALZEL, S. XXVI.

[2] „Prometheus“, hrsg. von SECKENDORFF und STOLL, Wien 1808, Heft 5 u. 6, S. 40 ff. — Der erste Teil dieser seltsamen „Autorskonfession“, der die einzelnen Werke auf ihre Grundidee hin flüchtig skizziert und, wie man sieht, nicht gerade schmeichelhaft beurteilt, stimmt ganz und gar nicht zu dem, wie schon WALZEL bemerkt hat, von Selbstlob strotzenden Tone der eigentlichen Konfession über WERNERS „Totalanschauung“. Ich gehe also wohl nicht fehl, wenn ich annehme, GOETHE habe jenen ersten Teil des Aufsatzes entweder selbst bearbeitet oder ihn von RIEMER bearbeiten lassen. Denn, daß GOETHE den Aufsatz nicht leichthin zur

Von den Wortführern der Romantik hat sich kein einziger über das WERNERsche Drama vernehmen lassen. Auch AUGUST WILHELM SCHLEGEL nicht, mit dem doch WERNER schon in Berlin in freundschaftlichem Verkehre stand und der dann drei Jahre später auf der Bühne der Frau VON STAEL in Coppet bei einer Aufführung des „Vierundzwanzigsten Februar" als Kurt mitagierte. Dies ist leicht zu erklären. Die Romantiker wollten ZACHARIAS WERNER nicht als den ihrigen betrachten. Sie verstanden es eben gut, Elemente, die ihnen unbequem werden konnten, von sich fernzuhalten. Vornehm ignorierten sie ZACHARIAS WERNER ebenso wie CLEMENS BRENTANO und noch manchen anderen.[1] Erst spät, Ende der zwanziger Jahre, sprach sich TIECK in einem das „deutsche Drama" behandelnden Aufsatz über die „Weihe der Kraft" aus. TIECK, der sich gegen die „Jungfrau von Orleans" heftig wendet, weil hier die Romantik von SCHILLER mißverstanden worden sei, verurteilt auch WERNER, den er kurzerhand einen Nachtreter SCHILLERS nennt. WERNER, sagt er, treibe „ein noch viel schlimmeres Spiel mit der Mystik, die er, ohne sie zu kennen, zur willkürlichen Thorheit, zum seltsamen Zierrath und fratzenhaften Spaß erniedrigt . . . Daß Luthers Größe und Kampf sich schwerlich zu einem Bühnenstück eignet, ist eine andere Betrachtung: daß man aber erst nach Jahren einsah, wie in der Weihe der Kraft von WERNER der große Charakter des Frommen, die weltgeschichtliche Wichtigkeit des Gegenstandes, die Kraft der deutschen Nation

---

Publikation befördert hat, bezeugen GOETHES Worte in seinem Brief an WERNER vom 2. Mai 1808, er wolle die Autorskonfession nach Wien erst abschicken, „wenn ich sie vorher nocheinmal in meiner Stille überlegt habe". Und in der Tat lesen wir in der Tagebucheintragung vom 16. Mai: „Den WERNERschen Aufsatz durchgegangen."

[1] WERNER hatte dies noch vor dem Erscheinen der „Söhne des Thals", obgleich er gerade damals die Romantiker und alle Offenbarungen ihres Kreises ehrlich bewunderte, vorausgeahnt. „Vielleicht wird meine Arbeit sogar dieser Clique mißfallen", schrieb er am 29. Juli 1803. cf. „Gesellschafter" 1837, S. 38 und POPPENBERG, a. a. O. S. 70.

nur entweiht und herabgewürdigt sei, daß man erst nach Jahren den Mißverstand von der Bühne wieder entfernte, war ein schlimmes Zeichen.“[1]

Es zeugt von dem glücklichen Instinkt der bedeutendsten unter den romantischen Frauen, Caroline, wenn sie an Werner große Hoffnungen knüpfte. Sie hat ihn im Herbst 1807 in München kennen gelernt und schreibt über ihn an Louise Gotter (12. Oktober 1807): „Es ist wunderlich, indessen sehr wahr, daß ich bis jetzt seine Weihe der Kraft noch nicht gelesen, auch für keins seiner Produkte ein gutes Vorurteil nach den Bruchstücken, die ich von ihm sah, hegte.“ Doch an dem, was sie nun wirklich von ihm kennt, lobt sie „sein großes und des Fortschreitens fähiges Talent. . . Die Kraft seiner Darstellung hat er bisher nur an unrichtige Gedanken verschwendet. . . Ich kann mir denken, daß er wirklich noch einmal ein tüchtiges Schauspiel schreibt, und weiß eben nicht viele, von denen ich mir dies vorstellen könnte.“[2]

Johannes von Müller, dem Werner die Dichtung im Manuskripte vorlegte, war voll Begeisterung. Er setzt in seiner Antwort einige geschichtliche Versehen aus und fährt dann fort: „Aber die Hauptsache: ich habe alles wohl begriffen und vielleicht besser als Jemand verstanden, von denen, die es sehen werden. Es wird ein Zeichen des Widerspruchs sein, das viele anbeten, viele verdammen werden. Das Hohe, das Göttliche, hoffe ich, soll es erhalten; das ist Bedürfniß. Ich weiß nicht, welches Werk ich um den Reichstag nicht gäbe.“ Daß indessen „alles sich um ein Privatverhältniß, um den heiligen Ehestand, windet, als wäre précis der die Vollendung Luthers“ — das behagte auch Johannes von Müller nicht. Doch faßt er sein Urteil schließlich in die Worte: „Die Episode seines (Luthers) Lebens ist in den Vorgrund gebracht. Aber auch die Hauptaction wie geschildert! Herrlich. Um derentwillen verehre ich das Stück, ungeachtet der Heirats-

[1] Tiecks „Kritische Schriften“. Leipzig 1852. Bd. IV, S. 158.
[2] G. Waitz, „Caroline“. Leipzig 1871. Bd. II, S. 341.

historie. Heil dem Verfasser! Glück seiner Arbeit! und Zuschauer, die Seelen haben, den Hochsinn zu fassen!"[1]

Anders lautete JEAN PAULS Urteil. In seiner „Vorschule der Aesthetik" hatte er sich bereits 1804 über die „Söhne des Thals" mißmutig ausgesprochen.[2] In der neun Jahre später erschienenen Neuausgabe ließ er sich dann im II. Abschnitt der dritten Abteilung („Jubilate-Vorlesung für Poetiker"), dort, wo er von „Tollbeeren des Parnasses" spricht, auch über die „Weihe der Kraft" aus. Er wirft ihr vor, Luther werde von seinem Famulus verflüchtigt (?), und fährt dann in echt JEAN PAULschem Ton fort: „Der Boden der Menschheit schmilzt durch einen gedichteten Mystizismus, welcher die höhere Potenz der Romantik sein will, in ein bestand-, erd- und charakterloses Luft- und Ätherwehen ohne Form, in ein unbestimmtes klingendes All — mit dem irdischen Boden sind die romantischen Höhen versunken, und alles wird, wie vom Schwindel schnell vorüberschießender Gestalten, zu einem Farbenbrei gerührt. Nichts steht, ja nichts fliegt — denn sonst müßte man doch etwas haben, worüber man fliegt —, sondern Träume träumen von einander — und mehr gehört nicht zu solider Tollheit von einigem Bestand und Gehalt."[3] Viel gereizter äußert er sich kurz vorher in einem Briefe an FRIEDR. HEINR. JACOBI (September 1809): „Über WERNER bin ich Deiner ästhetischen und philosophischen Meinung. Am tollsten wurde ich über seinen Luther; daß er aus Luther und Elisabeth solche zerflossene Fratzen-Schatten gemacht, dafür hätte ihm Luther seinen ächten Band Tischreden an den Kopf geworfen. Nicht die Darstellung des Mystischen ist hier die Entheiligung desselben, sondern die Armut daran bei dem Bestreben, den Leser in der Guckkasten-Nacht unbestimmter

---

[1] JOH. v. MÜLLERS sämtliche Werke, hrsg. von JOH. GEORG MÜLLER, Stuttgart und Tübingen 1835. Bd. XXXIX, S. 187 f.

[2] § 5. Gebrauch des Wunderbaren.

[3] JEAN PAULS Werke (HEMPEL), Bd. 49—51, S. 411 f.

Floskeln mehr sehen zu lassen, als der Kastenkünstler selbst sieht und weiß."[1]

Eichendorff, der ja in seiner „Geschichte der poetischen Litteratur Deutschlands" hauptsächlich auf die katholisch-religiösen Tendenzen der Romantik sein Augenmerk richtet und der sich mit Werner ziemlich eingehend befaßt, berührt die „Weihe der Kraft", wohl nicht ohne Absicht, nur im Vorbeigehen und begnügt sich damit, das Drama „durchaus symbolisch" zu nennen.[2]

Die begeistertsten Anhänger fand Werner unter den Frauen. Caroline haben wir bereits genannt. Frau von Stael, Werners „Aspasia", brachte in dem Werner besprechenden Kapitel ihres Buches[3] eine genaue Inhaltsangabe der „Weihe der Kraft" und geizte nicht mit lobenden Bemerkungen. Aber auch sie erhob sich schließlich nicht über die Rolle einer gewissenhaften Berichterstatterin. Anders die geniale Rahel. In ihrer impulsiven Art setzt sie sich hin, um ihrem Bruder, dem Dichter Ludwig Robert, Bericht über das Stück zu erstatten. „Vorgestern sah ich das Stück", schreibt sie. „Den Anfang versäumte ich. Ich bin über dieses Stück keines Menschen Meinung. Die ganze Welt hat es vor mir gesehen und wieder durchaus nicht gefaßt. Zeitungen lese ich nicht, Bogen voll sah ich aber gedruckt darüber liegen . . ." Doch nach diesem Anlauf kann sie sich nicht mehr sammeln. „In

---

[1] F. H. Jacobis auserlesener Briefwechsel, Bd. II, S. 416. — Wenn man gegen den Jean Paulschen Tadel das oben S. 73 angeführte Urteil Klingemanns über die Gestalt von Werners Luther hält, so stehen sich hier zwei diametral entgegengesetzte Ansichten gegenüber. Übrigens fand später auch Jean Paul mildere und gerechtere Worte für Werner (s. Poppenberg, S. 73).

[2] Paderborn 1857, Bd. II, S. 87. Der betreffende Abschnitt ist wie die übrigen Charakteristiken dieses Bandes aus Eichendorffs „Über die ethische und religiöse Bedeutung der neueren romantischen Poesie in Deutschland", Leipzig 1847, ungeändert herübergenommen. Der Passus über die „Weihe der Kraft" ist dann auch in Eichendorffs „Zur Geschichte des Dramas", Leipzig, Brockhaus 1854, übergegangen.

[3] De l'Allemagne, Chap. XXIV.

dieser Stimmung, siehst du, kann ich keine Rezension über Luther schreiben. Ich habe und hatte aber eine göttliche im Kopf. So viel voraus! So viel Glück hat ein Deutscher noch nie gehabt, einen Punkt zu finden, woraus sich das erste, einzige und das beste deutsche Nationalstück machen ließ. Dieser Punkt ist Luther. Er, Deutschland, Deutschlands Existenz, seine Litteratur, sein fragender Sinn und seine wirkliche Geschichte, die aus des Landes Karakter hervorgeht, und durch Luthers starken Ruf und Auftreten begann, und da sich erst von allen anderen Völkern trennte: ist Eins! Begreife, welch ein Stück man davon machen lassen kann! Niemand konnte diesen Vorwurf verderben: — ich hätte müssen ein gutes Stück draus machen, — WERNER hat viel verfehlt; viel geleistet; nichts verdorben. Er zeigt Geist: aber nur einen. Auch haben ihm die Neuern sein wirkliches Talent behaucht. Ich hoffe, der reine Spiegel läßt sich noch abwischen. Ich hoffe ihm das selbst zu sagen. Nun nichts mehr: über Christenheit und Religion weiß ich noch Manches; und in wie fern sie auftreten kann. In jedem Fall ist es ein ganz anderes Stückchen, als die gute und auch beliebte Jungfer Orleans! Dies Sujet meinte SCHILLER: und das Mädchen griff er. So denk' ich."[1] Wir können nur sagen: es ist ewig schade, daß die beabsichtigte Rezension nicht zustande gekommen ist!

Um zum Schlusse noch zwei WERNER günstige Zeugen zu zitieren: Graf OTTO VON LOEBEN, der als ISIDORUS ORIENTALIS bekannte formgewandte romantische Dichter, mit WERNER in Verherrlichung des Religiösen sich vielfach berührend, gesteht im Jahre 1814, er liebe Luther über alles, was er von dem Dichter kenne[2]. Und ARTHUR SCHOPENHAUER, der

---

[1] „RAHEL. Ein Buch des Andenkens für ihre Freunde". Berlin 1834, Bd. I, S. 291 f.

[2] In einem Briefe an HELMINA v. CHEZY (s. Mitteilungen aus dem Literaturarchive in Berlin, Bd. II, S. 63). — LOEBEN bekennt hier auch (nach dem Erscheinen des 24. Februar): „WERNER ist mir jetzt ganz klar als SCHILLERS Nachfolger". Die von ihm 1816 herausgegebene Sammlung „Hesperiden" brachte auch Beiträge von WERNER.

Werner aufrichtig schätzte und ihm günstigen Einfluß auf seine eigene Entwickelung zuschrieb, liest noch in den fünfziger Jahren den „Martin Luther“ mit Befriedigung[1].

Und der Dichter selbst?

Schon während der Arbeit hatte er ein gewisses Mißbehagen an der Person Luthers empfunden. Einen „wohlmeinenden reformatorischen Plumpsack“ schilt er ihn gelegentlich.[2] Aber es sollte noch eine Zeit kommen, wo er ihn ganz verleugnete.

Nach vielen Schicksalen kam Werner endlich nach Rom. Und hier wurde er, der ja seit jeher im Grunde katholisch gesinnt war, am 19. April 1810 offiziell in den Schoß der alleinseligmachenden Kirche aufgenommen. Doch um die Priesterweihe zu erlangen, nach der es ihn jetzt sehnlichst verlangte, mußte er im Juli 1813 die ewige Stadt verlassen. Er wandte sich wiederum nach Deutschland, an seinen hohen Gönner, den Fürst-Primas v. Dalberg. Aber die Kirche forderte von ihm einen Widerruf seiner Irrtümer. Und Werner tat es leichten Herzens. Hatte er sich doch bereits in Rom in seinen Tagebüchern bitterlich angeklagt wegen der „skandalösen Theaterschreiberei“. Und nun warf er selbst das Anathema über seine bisherige Dichtung, in erster Reihe über die „Weihe der Kraft“. „Die Weihe der Unkraft. Ein Ergänzungsblatt zur deutschen Haustafel, von Fr. Ludw. Zacharias Werner. Cum notis variorum, die besser sind als der Text . . .“ — also betitelte sich die Aufsehen erregende Schrift, die an der Wende des Jahres 1813,

---

[1] Siehe: Briefwechsel zwischen Arthur Schopenhauer und Joh. Aug. Becker. Leipzig 1883, S. 90. Schopenhauer schreibt da: „Seine Dramen, trotz der subjektiven Färbung, sind doch noch unvergleichlich besser, als Alles was seitdem in der Art geleistet worden.“ (Brief vom 3. Nov. 1853.)

[2] An Scheffner am 23. Mai 1806; s. „Bl. f. litt. Unterh.“, Jahrgang 1834. S. 343.

zur selben Zeit, als nach der Vertreibung Napoleons die Höfe von beinahe ganz Europa in Frankfurt versammelt waren, daselbst erschien. Ein abstoßendes Schriftstück, das in seinem der eigenen Blößen nicht achtenden Zynismus ein einzig dastehendes Beispiel eines seiner menschlichen Würde sich entäußernden Schriftstellers bietet. Und seltsam: WERNER, der ja auf so manches Verskunststück, das ihm gelungen, stolz sein durfte, er hat nie in seinem Leben so holperige Verse niedergeschrieben, wie in der „Weihe der Unkraft".[1] Es ist das Schlechteste, was er je verfaßt hat, seine Königsberger Jugendgedichte mitinbegriffen:

„Und weil nun ist die Wahrheit der Grund von hohen Dingen,
Und nur die treue Demuth das Höchste kann vollbringen,
Will ich Dirs treu, mein Mitvolk, ob auch des Hochmuts Gier
In mir sich sträubt, bekennen, was ich verbrach an Dir.

Durch falsche Lust verlocket, und durch das Spiel der Sinne,
Doch wissend, daß aus Liebe der Quell der Wesen rinne,
Setzt ich der kranken Wollust Bild keck auf der Liebe Thron,
Und durch dies Gauckelblendwerk sprach ich der Wahrheit Hohn.

Als ob das, was den Weisen erleuchtet, spornt den Held,
Zerbricht der Völker Ketten, besät das Sternenfeld,
Was aus des Frommen Busen sich empor zu Gott erhebet,
Aus Schmerz- und Scherz-Getändel sey der niedern Lust gewebet!

Und weil solch eitel Götzenbild auf krummen Füßen stand,
Das nicht nur anzubeten ich mich thöricht unterwand,
Dem ich auch Tempel bauen wollt' mit meiner schwachen Hand,
So kam's, daß es zu hüllen ich manch Hirngespinst erfand.

Die Wackern mochten zürnen, Gescheute mochten lachen,
Allein mein Nebelblendwerk verleitete die Schwachen;
So zog ich, keck im Frevelmuth, doch tief in mir erschlafft,
Zu meiner Gauckelbude selbst die Weihe deutscher Kraft!"

---

[1] Unerklärlich ist es mir, wie GRISEBACH das Gedicht „schön" finden kann (Weltlitteratur-Katalog eines Bibliophilen, Berlin 1898, sub Nr. 1401); es ist es wohl nur, wenn man es mit der noch unerquicklicheren „Antwort", die K. MÜCHLER geliefert hat, vergleicht.

Man muß in der Tat mit Minor[1] fragen: „Was ist hier Ernst und was Spaß, was Wahrheit und was Heuchelei, was Physiognomie und was Grimasse?“ Denn es ist nicht einmal eine durch Reue diktierte klare Absage. Seine bisherige Schriftstellerei, die er widerrufen will, wird mit der Sache des zum Siege erwachten deutschen Volkes verquickt, und so springt er von seinen Sünden auf den Befreiungskrieg, von dem Befreiungskrieg auf seine Sünden. Vers und Prosa, Text und Noten zum Text und wiederum Noten zu diesen Noten, und dann wieder Noten für ungelehrte Leser und Leserinnen, das Andenken seiner verstorbenen Mutter, „welche zugleich die Schmerzerprüfteste, also Vollendetste, der mir persönlich bekannten Meisterinnen der wahren Liebe“ war — und Briefe von Freundinnen und deren Großmüttern, das Alte und das Neue Testament, Dante und Friedrich Spee und Thomas a Kempis und der hl. Augustinus, und Deutsch und Latein — alles durcheinandergemischt vereint sich zu einem ekelerregenden Chor. Und all' dies wozu? Lassen wir dem Dichter selbst das Wort: „Warum ich übrigens gegen meine Weihe der Kraft besonders zu Felde ziehe, ist nicht sowohl wegen der Wahl des Gegenstandes (denn als damaliger Nichtkatholik hatte ich ja keine Verbindlichkeit zum Gegentheil!), sondern deshalb: weil ich bey diesem Werke mir mehr als bey meinen übrigen Motive erlaubte, die ich nach erlangter reiferer Einsicht für unstatthaft, ja sträflich halte. Indem ich also hiemit alle durch meine Werke, besonders das genannte, etwa verbreiteten religiösen und sittlichen Irrthümer hiemit öffentlich widerrufe, und mich von ihnen, nach dem glorreichen Beyspiele meines Vaterlandes, feyerlichst lossage . . .“ — u. s. w. An Stelle jener Weihe der Kraft predigt er jetzt die Weihe der Unkraft — die Demuth:

> „Nicht falsche Demuth, mein' ich, für Menschen-Macht und List;
> Demuth für unsern, Aller Gott: den Herren JESUM CHRIST!!!“

---

[1] D. N. L., Bd. 151, S. 14.

Und nun folgt der Haupttrumpf:

„Als ich Euch 'mal geschrieben, worauf ich blick' mit Spott:
Die Weih' der Kraft, da schrieb ich: Glauben an Uns und Gott!
Der Spruch fand Abgang, aber ging's — ? — Wie man auch auf sich duns',
Umgekehrt wird ein Schuh draus: GLAUBEN AN GOTT und — uns! —"

Wahrlich: Parturiunt montes . . .

Dorothea Schlegel hatte Recht, wenn sie die Weihe der Unkraft „eine wahre Tollhauswut, ein Extrakt von Hochmut, Eitelkeit und Verwirrung" nannte, und ebenso Friedrich Schlegel, wenn er Werners Buße mit der des Don Quixote in der Sierra Morena verglich, wie er sich selbst die Schläge auf den H . . . . . . zuzählt, um die Pflichten eines irrenden Ritters zu erfüllen.[1]

Von da an scheint aber die „Weihe der Kraft" aus des Dichters Gedankenkreis gänzlich zu verschwinden. Der fromme Pater Zacharias, der er nun in Wien wurde, mochte an seine einstige Verherrlichung Luthers nicht denken, um sich bei seinen nunmehrigen Kollegen und Gönnern nicht zu kompromittieren. So kam es, daß er selbst in dem autobiographischen Artikel, den er für ein katholisches Lexikon lieferte[2] und in dem er auch über seine dichterischen Werke berichtete, für die „Weihe der Kraft" kein Wort übrig hatte: er überging sie mit Schweigen. Aber eines Tages (den 2. Oktober 1814) vernimmt er von dem Tode Ifflands und daß dieser „an die sogenannte ‚Weihe der Kraft' zum letzten Mal in seinem Leben seine schönen Kräfte verschwendet hätte." Da schreibt er, vielleicht in Erinnerung an jene herrliche Zeit voll Glück und Freude am Schaffen und Gelingen, die folgenden Verse nieder, die er „An Ifflands Geist" richtete[3]:

[1] Siehe Minor, „Die Schicksalstragödie in ihren Hauptvertretern", S. 91.

[2] Felder und Waitzeneggers „Gelehrten- und Schriftsteller-Lexikon der deutschen katholischen Geistlichkeit", Bd. 3, S. 409 ff.

[3] S. W. II, S. 108.

„Der Künstler kann selbst einer Welt voll Schwächen,
Das Schöne, Starke glorreich abgewinnen;
Denn dahin geht sein meisterhaftes Sinnen,
Das Klare am Verworrenen zu rächen.

So hast auch Du — (ich kann mich kaum entbrechen,
Daß Dir nicht dankbar meine Zähren rinnen) —
Geweihet hat Dein kräftig-klar Beginnen
Mein kraftlos und verworrenes Gebrechen."

— — — — — — — — — — — — — — — —

Das war aber auch das letzte Wort. Eine schweigende Hülle breitete der Dichter über sein Werk — der Dichter und mit ihm die Nachwelt. . . .

Nachträge.

Zu Seite 13. Auf dem, dem Titelblatte der Originalausgabe vorangestellten Bilde fand die „mystische Idee", wie sie im Text gedeutet wird, ihre Darstellung. In einer mit Ranken umwölbten Laube sitzen Luther und Katharina, ihre Rechten ineinandergelegt. Über dem Laubbogen die Versinnlichung der „dreieinigen Liebe": in der Mitte das Brustbild der Elisabeth Cotta, und ihr zu Seiten, in den Zwickeln, die Gestalten der mit Sternchen bezeichneten Schutzengel: Theobald und Therese.

Zu Seite 14 (Anmerkung). Werners Vorliebe für die Dreizahl dürfte vielleicht auch auf Kant zurückgeführt werden, den er in Königsberg hörte.

Zu Seite 23. Für den Untergang Theobalds und Theresens ließe sich, da man einmal die leidliche Allegoriendeutung nicht umgehen kann, noch eine andere Auffassung heranziehen. Glaube und Kunst sind vorbereitende Stadien, nicht mehr nötig, wenn sich Kraft und Reinheit gefunden und vereinigt haben. Die geweihte Kraft leistet dann alles und schließt Glaube und Kunst ein. Darum wendet sich Luther später auch gegen die Bilderstürmer.

Zu Seite 24 f. Werner hatte ursprünglich, wie Joh. v. Müller (Briefe an Freunde; Werke, Stuttgart und Tübingen 1835, Bd. 39, S. 188) bezeugt und auch der Rezensent der „Voss. Ztg." (vom 17. Juni 1806) bestätigt, die Absicht gehabt, den Geist des hl. Augustinus erscheinen zu lassen. Wir dürfen somit annehmen, daß der hl. Augustinus die gleiche Rolle in unserem Drama spielen sollte, wie der hl. Bonifacius in der „Genoveva". Er sollte wohl das Stück mit einem Monolog einleiten und den Zuhörern im Theater das vortragen, was später im Buche dem Terzinen-Prolog zufiel: die Idee, die der Dichter in sein Schauspiel hineingeheimnist hat. Wahrscheinlich hatte aber Iffland keine Lust, sich den Erfolg des Stückes schon von vornherein durch das Auftreten eines Heiligen und durch mystische Deutung beeinträchtigen zu lassen, und der Dichter mußte hierauf seine Absicht aufgeben.

Zu Seite 40. Dem Wartturm-Motiv begegnen wir dann in gleicher Gestalt in Rich. Wagners „Tristan und Isolde“ (III. Akt).

Zu Seite 54 (unten). Der Zweifel, den Grillparzer an Werners Verfasserschaft in bezug auf den historischen Vorbericht zum „Kreuz an der Ostsee“ gehegt hat (Werke, hrsg. von Necker, Bd. XIV, S. 87), scheint mir ganz unbegründet.

Zu Seite 85 (oben). Bei der erotischen Todesmystik wäre besonders auf Novalis hinzuweisen — „Für den Liebenden ist der Tod eine Brautnacht, ein Geheimnis süßer Mysterien“, lautet ein Aphorismus von Novalis — und auf Richard Wagner, in dessen „Tristan“-Dichtung sie in fast ebenso greller und aufdringlicher Weise zum Ausdruck kommt, wie bei Werner. Allerdings wird sie ja in dem Musikdrama durch die Töne aus der Sphäre des verstandesmäßigen Analysierens in die des unmittelbaren Fühlens hinaufgerückt.

Zu Seite 116 (oben). Der letzte Akt erschien den Bühnenpraktikern immer zu lang. Förster hat in seiner Bearbeitung (siehe S. 124) die Totenamtszene ausgeschieden, dagegen die Wartburgszene, freilich mit tief einschneidenden Kürzungen und selbständigen Zugaben, beibehalten. Bei der Aufführung am „Berliner Theater“ wurde aber — nach dem mir von der Direktion in liebenswürdiger Weise zur Verfügung gestellten Soufflierbuch — auch diese ebenso wie die Waldszene fortgelassen. Auf die Reichstagszene (IV, 1) folgte also sofort, wiederum stark zusammengestrichen, die Schlußszene (V, 3).

Zu Seite 120. Wenige Tage nach der ersten Vorstellung erschien die folgende (auf der Berliner Kgl. Bibliothek nicht vorhandene) anonyme Broschüre, die schon nach zwei Wochen eine Neuauflage erzielte: „Leben des Reformators Dr. Martin Luther mit Beziehung auf das Schauspiel: Die Weihe der Kraft“. — Außerdem erschien damals: „Erinnerungen an Luther“. Ein Gesang mit Klavierbegleitung. Im Verlage des „Bureau de musique“ in Berlin. (Mir gleicherweise unbekannt).

Zu Seite 127 und Anmerkung 2 auf Seite 128 f. Herr Dr. Karl Schüddekopf-Weimar teilt mir freundlich mit, das im Goethe- und Schiller-Archiv sich befindende Originalmanuskript des Prometheus-Aufsatzes sei ganz von Werners Hand, ohne jede Korrektur Goethes oder Riemers. Die wenigen Abweichungen von dem gedruckten Text sind ganz und gar unerheblicher Natur. Wir haben demnach in dem, in unserem Text abgedruckten Zitat nicht das Urteil Goethes zu erblicken, sondern, woran ich ursprünglich nicht glauben mochte, eine grausame Selbstpersiflage Werners.

Zu Seite 131. Mit Jean Paul stimmt in der Verurteilung der „Weihe der Kraft“ der freimaurerische Schriftsteller Ignatz Aurelius Fessler überein. Fessler hatte sich (nach Poppenberg, S. 73) 1804 in

seiner Zeitschrift „Eunomia" warm für die „Söhne des Thals" eingesetzt, nach der „Weihe der Kraft" aber warf er Werner (im „Nachtwächter Benedikt") „frommtändelnden Unsinn" vor. Auch Gubitz bestätigt es und erzählt bei dieser Gelegenheit in heiterer Weise von einer Zusammenkunft mit Werner im Sommer 1806, wobei Fessler dem Dichter seine Mißbilligung offen gestand, während er selbst, der das Stück zuerst gelobt hatte, durch das Bekanntwerden einiger kurz zuvor geschriebenen Spottverse auf die „Weihe der Kraft" kompromittiert wurde (siehe „Erlebnisse" I, S. 104 ff.).

Zu Seite 133. Daß sich Kotzebue, der alles, was irgendwie aktuell war, für seine Stücke ausschlachtete, auch die „Weihe der Kraft" nicht entgehen ließ, versteht sich von selbst. In seinem Lustspiel: „Der verbannte Amor oder: Die argwöhnischen Eheleute" (1810) schlummert eine Person im Bett über der Lektüre der „Weihe der Kraft" ein; als hierauf im Zimmer durch die stehengebliebene Kerze Feuer ausbricht, so ist an dem Malheur selbstverständlich die Langweiligkeit des Buches schuld. In gleicher Weise ward übrigens von Kotzebue auch Goethe angezapft: in der Posse „Incognito" (1804) ist jemand so schläfrig, als hätte er den „Reineke Fuchs" gelesen (siehe Ernst Jaeckh, Studien zu Kotzebues Lustspieltechnik, I. Teil, Heidelberger Dissertation 1899, S. 58).

Theatergeschichtliche Forschungen.

Herausgeber: Prof. Berthold Litzmann, Bonn. — Verleger: Leopold Voß, Hamburg.

Inhalt der bisher erschienenen Hefte:

